MUZICA

Serie nouă – Anul XII, Nr. 2 (46) aprilie-iunie 2001

2/2001

DIN SUMAR

Liviu DĂNCEANU – Avatarurile monofoniei

George BALINT – Pata formală

Olguța LUPU – Repere ritmico-temporale în muzica lui Messiaen

Premiile UCMR pe anul 2000

Doru POPOVICI – *Liturghia psaltică* de D.G. Kiriac

Ligia TOMA-ZOICAȘ – La centenarul nașterii profesorului și compozitorului Celestin Cherebețiu

C.D. ZELETIN – Pianista Elena Bibescu și Robert de Montesquiou

Sebastian BARBU-BUCUR – Prezumții privind originea etnică a lui Hrisafi cel nou

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

STUDII

Liviu DĂNCEANU
Avatarurile monofoniei 4

George BALINT
Pata formală 22

Olguța LUPU
Repere ritmico-temporale în muzica lui Messiaen 28

Oleg GARAZ
De la muzica în spațiu la spațialitatea muzicală 46

Premiile UCMR pe anul 2001 60

CREAȚII

Doru POPOVICI
Liturghia psaltică de D.G. Kiriac 69

Stefan ANGI
Frăția muzelor azi: dramatizarea muzical-scenică a poeziei 82

ISTORIOGRAFIE

Ligia TOMA-ZOICAŞ
La centenarul naşterii profesorului şi compozitorului Celestin Cherebețiu . . . 109

C.D. ZELETIN
Pianista Elena Bibescu şi Robert de Montesquiou 117

https://biblioteca-digitala.ro

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU
„Filele mele de calendar" 125

BIZANTINOLOGIE

Sebastian BARBU-BUCUR
Prezumții privind originea etnică a lui Hrisafi cel nou 131

Ozana ALEXANDRESCU
Polihronioane dedicate unor domnitori şi ierarhi români 142

Alexie Al. BUZERA
Cântări bizantine în fonduri de manuscrise din Oltenia 151

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

Liviu DĂNCEANU
The monophony challenge of monophony 4

George BALINT
The architectural imprint 22

Olguța LUPU
Rhytmic-temporal landmarks in Messiaen's music 28

Oleg GARAZ
From music in space to spatiality in music 46

The Year 2000 URCM Awards 60

CREATIONS

Doru POPOVICI
D.G. Kiriac's Liturgy 69

Stefan ANGI
Music dramaturgy for poetry 82

https://biblioteca-digitala.ro

HISTORIOGRAPHY

Ligia TOMA-ZOICAŞ

Prof. Celestin Cherebeţiu's Centennial 109

C.D. ZELETIN

The pianist Elena Bibescu and Robert de Montesquiou 117

MEMOIRS

Ion DUMITRESCU

"My calendar leaves" 125

BIZANTINOLOGY

Sebastian BARBU-BUCUR

Attempts to identify the ethnic origin of Hrisafi cel nou 131

Ozana ALEXANDRESCU

Hymns dedicated to some Romanian monarchs and clerics 142

Alexie Al. BUZERA

Bizantine songs in musical manuscripts from Oltenia 151

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Liviu DĂNCEANU

Avatarurile monofoniei

Sintaxe sonore. Fie că le denumim sintaxe sonore ori categorii sintactice, fie fenomene sonore fundamentale sau structuri temporale, monofonia, omofonia, polifonia și eterofonia ni se înfățișează ca niște clădiri de sunete care în realitate sunt arareori locuite în identitatea lor nudă, originară și pură, de obicei practica muzicală ridicând clădiri sonore alambicate și compozite, sinonime unor sintaxe sau categorii sintactice, fenomene sonore fundamentale ori structuri temporale complexe. Nu e ușor de izolat monofonia, omofonia, polifonia (superpoziționalã și imitativă) sau eterofonia dintr-o partitură. Cu atât mai dificil este să identifici una sau alta dintre aceste categorii temporale cu un întreg opus. Starea lor de agregare nu este – la modul curent – una veritabilă, cristalină și imaculată, ci comportă o tendință puternică spre concatenare și cununare, din mariajul activ al celor patru sintaxe sonore afirmându-se explicit în componistica muzicală progenituri sintetice de tipul monofoniei acompaniate, a polifoniei de omofonii ori a omofoniei de eterofonii. Dar povestea despre complexitate nu are nici un sâmbure de adevăr în realitatea axiologică, gradul de simplitate al categoriilor sintactice nefiind proporțional cu gradul lor intrinsec de desăvârșire ori de oportunitate. Monodia – de exemplu –, structură temporală univocală, nu este cu nimic mai prejos din punctul de vedere al complexității (și nici nu poate fi aprioric inferioară sub aspect valoric) omofoniei sau polifoniei – structuri temporale plurivocale. E-adevărat că muzicile arhaice ori cele antice se consumă aproape integral în perimetrul monodiei și că treptat sintaxele multivocale s-au impus definitiv în cercul din ce în ce mai deschis al muzicii culte, ajungându-se azi la acele fenomene sonore complexe în care anevoie pot fi decelate polifonia de eterofonie ori omofonia de polifonie, dar acest parcurs exprimă, deci, în chip generic, un vector al cărui sens este de la simplu la complex și nicidecum o evoluție a artei sunetelor în plan axiologic.

Monofonia. Am numit monofonie – și nu monodie ori melodie – acea categorie sintactică pe care Ștefan Niculescu o definea ca fiind „distribuția orizontală de obiecte sonore", autorul înțelegând prin orizontal o referire la „axa

https://biblioteca-digitala.ro

timpului", iar prin obiect sonor „un fenomen acustic elementar cu care se operează în muzică: pot fi sunete propriu-zis muzicale, dar și, de pildă, conglomerate de frecvențe care să aibă o asemenea unitate încât conștiința auditivă să o poată recunoaște ca atare; se includ aici și obiectele sonore din muzicile electroacustice etc."[1] În consecință, un obiect sonor se poate confunda nu numai cu o frecvență sau durată, ci și cu o intensitate, un timbru ori un mod de atac. Vom beneficia, astfel, de monofonii în planul oricărui parametru sonor – aceasta, desigur, dintr-o perspectivă strict speculativă, pur teoretică, pentru că în realitate disocierea frecvenței, duratei, intensității, culorii și modului de atac este practic imposibilă. O melodie de timbre (**Klangfarbenmelodie**), de exemplu, încorporează în afara consecuției de culori și o succesiune de frecvențe, durate, intensități sau moduri de atac. În același timp însă, **Klangfarbenmelodie** nu este o monofonie concretă, ci de cele mai multe ori o aparentă melodie de timbre izvorâtă din realitatea (esența) unei sintaxe polifone, omofone sau eterofone.

Ex. 1:

A. Schönberg: *5 piese pentru orchestră op. 16*

https://biblioteca-digitala.ro

Conceptul de melodie (sau de monodie, cu care în opinia noastră se identifică) poate, aşadar, acoperi deopotrivă un spaţiu extramonofonic şi intramonofonic, melodia/monodia nesuprapunându-se invariabil cu monofonia, ci integrându-se de asemenea polifoniei, omofoniei şi eterofoniei, în timp ce monofonia reprezintă cazul general al melodiei/monodiei, mecanismul sintactic de generare a monovocalităţii pe axa sintagmaticului, fapt care ne-a determinat să o numim monofonie şi nu monodie ori melodie.[2] Evoluţia muzicii a antrenat o serie de tipologii melodice care s-au născut, au crescut şi s-au imortalizat pe fondul unor presiuni contextuale venite în special din partea dominantelor stilistice şi atitudinale proprii epocii ori zonei respective. Una este monofonia repetitivă, minimalistă şi alta este melodia infinită wagneriană (**Uneudliche Melodie**). Într-un fel a contat în istoria muzicii melodica gregoriană şi în alt fel cea punctualistă, integral serializată. Întotdeauna şi pretutindeni monofonia – în toată diversitatea ei paradigmatică – a jucat un rol esenţial, fiind singura categorie temporală care nu a absentat niciodată cu desăvârşire din organismul ori metabolismul unei fiinţe sonore.

Monofonia protoistorică. „Odată examinat documentul cel mai vechi pe care îl foloseşte, istoria se loveşte deodată de un zid de linişte. Acolo începe întunecatul domeniu al necunoscutului, epoca secolelor fără voce, de unde suntem de acord a crede că nimic nu ne-a parvenit. Trecut «ante-istoric» - zicea Fétis – şi, prin aceea, de nepătruns, cel puţin atâta timp cât cercetări norocoase nu vor da la iveală vreun document nou, anterior celor mai venerabile. Viaţa anterioară" – spunea Constantin Brăiloiu.[3] Protostoria muzicii – spunem noi, acroşând acel timp imemorial, mitologic, în care muzica pesemne că era eminamente monofonă, alcătuită din aceleaşi structuri/paradigme. Şi pentru că vocea secolelor aşa-zise mute – chiar dacă răguşită – nu s-a stins definitiv (graţie acelor fosile sonore vii ori cântărilor din folclorul copiilor, care atestă astfel existenţa unor analogii semnificative între o posibilă ontogenie şi filogenie muzicală), putem aprecia monofonia protoistorică drept un arbore al cărui trunchi comun îşi dezvoltă ramurile pe întreaga suprafaţă locuită a planetei, un imens copac sonor prin încrengăturile căruia circulă aceeaşi sevă melodică.

Ex. 2:

C. Brăiloiu: Opere, II, pag. 118-119: a) eschimoşi; b) Columbia britanică; c) California de Nord; d) Europa centrală; e) Hawaii f) amerindieni

https://biblioteca-digitala.ro

Așa se face că asemănările dintre traseele melodice aflate la distanțe geografice uneori considerabile nu sunt întâmplătoare, ci într-un fel fatale, fiind guvernate de mecanisme și legi de producere comune. Sunt similitudini care sfidează spațiul dar și timpul, căci în vatra lor originară aceste melodii au gestat îndelung, polisându-se neîncetat, înfruntând astfel vremea și vremurile prin plasarea lor în atemporalitate. Adoptând planul de analiză muzicală al lui Schultz-Adaievsky, suntem în măsură să identificăm drept trăsătură caracteristică esențială a monofoniei protoistorice în domeniul tonal – prezența oligocordiilor, în domeniul ritmicii – a monoritmiei ori a poliritmiei simple, predominant asimetrice, și în domeniul arhitectonic – a manierei repetitive sau improvizatorice. Prin repetitivitate se conservă locurile comune specifice, locuțiunile și formulele melodice imuabile, peremptorii, ordinea care nu poate fi schimbată; prin improvizație matricea melodică se deschide întru libertatea spiritului, condiție **sine qua non** a oricărei sensibilități și subiectivități artistice.

Monofonia antică. Monofonia Antichității conservă în bună măsură sentimentul „Eu"- lui colectiv (deosebit de pregnant în societățile primitive), perpetuându-se totodată acea „comunicare de tip nonspectacular, în care nu există (cu unele excepții – **n.n.**) demarcație între interpreți și spectatori, toți membrii colectivității participând, în felul acesta, ca factori activi la ritualul artistic. Modul de concepere al muzicilor rituale, cu funcția de modelare a Limbajului primordial, diferă de la un popor la altul"[4], dar caracteristicile melodiilor antice – europene sau extraeuropene – sunt analoge: oralitate (și doar în mod izolat de expresie cultă, adică scrisă), modalism, construcție de tip improvizatoric sau repetitiv, caracter vocal sau/și instrumental. Astfel, în India, bunăoară, unde melodia era patronată de însuși Brahma, iar ritmul de Shiva, principiul activ, fundamentul oricărei muzici îl constituie **raga** - care înseamnă și mod, dar și arhetip sau normă de improvizație -, vehiculându-se o mulțime impresionantă de ragas-uri, activate de circumstanțe temporale, spațiale ori evenimențiale.

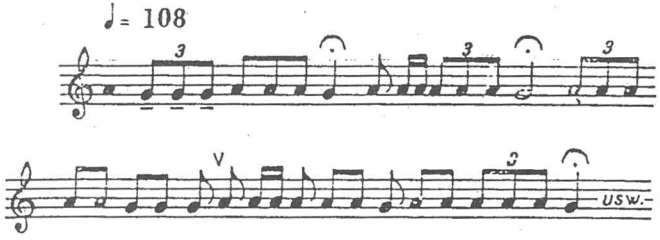
Ex. 3

Cântec vechi indian (după Hornbostel)

https://biblioteca-digitala.ro

Tibetul și Ceylonul au cultivat o melodică a sacralității excesive, inclusiv ritualică, reflectare a funcțiilor magică și suprasensibilă exercitate de lumea sunetelor. Albia monodică stă de cele mai multe ori sub semnul pauperității (moduri formate din câteva frecvențe), riscând uneori să se transforme în adevărate ueduri, ceea ce rămâne în acest caz fiind mai aproape de ritmodie.

Ex. 4



Melodie în stil Wedda din Ceylon (după R. Lachmann)

Chinezii, la rândul lor, grație unor propensiuni teoretice manifeste, au elaborat o culegere de melodii – **Si-tsin** – (de o mare circulație în epocă), melodii ce oglindesc o mentalitate dichotomică axată pe principul binar: yin-yang, reflectând totodată structuri pentatonice anhemitonice acauzale și indeterministe care – grefate pe o ritmică parlando-rubato, aflată în consonanță cu ritmurile astrelor, ale ciclurilor biologice sau ale fenomenelor din natură – dezvoltă un fel de imponderabilitate, de absență a rezolvării, a implicării și finalizării.

Ex. 5:

Cântec vechi de sărbătoare la chinezi (după K. Reinhard)

https://biblioteca-digitala.ro

Paradigma aceleia chino-coreene, monofonia japoneză se fundamentează pe un set de arhetipuri ritmico-melodice, predominant parlando și pentatonice, cu mențiunea că, spre deosebire de surata ei chineză, aici locuiește și semitonul ca agent activ al instaurării tensiunilor sonore și implicit a necesității rezolvării acestora.
Ex. 6:

Melodie japoneză: Zui, zui zucorabasi

Una era monofonia africană nord-ecuatorială – unde exista o clară distincție între melodica de cult, oarecum încorsetată de tabu-urile religioase, și monodia laică determinată de libera dezlănțuire a naturii umane – și alta era monofonia sud-ecuatorială, simplă și frustă, complementară unei ritmici torențiale, virtuoze, de o accentuată complexitate. Complexitate care în monofonia exersată de muzica ebraică (așa cum reiese din cercetările lui Idelsohn) se răsfrânge asupra alcătuirilor modale, preponderent heptatonico-diatonice. Și tot diatonice sunt scările sonore utilizate în melodiile lor de către amerindieni ori eschimoși, numai că diatonismul acestor melodii este eminamente prepenta- și penta-tonic, demonstrând o anume capacitate de esențializare născută din caracterul contemplativ-incantatoriu al monofoniilor respective. Caracter exclusiv etic, suplimentat în muzica antică greacă și romană prin proliferarea – alături de funcțiile taumaturgică și moralizatoare – a celor estetice, cu precădere funcțiile de divertisment și însoțitoare (cea din urmă exercitându-se prin acompanierea reuniunilor teatrale). Monofonia Greciei și Romei antice erau suverane – consecință a unei gândiri orizontale în care succesiunea înălțimilor și a duratelor trebuia să se integreze și conformeze conceptului platonician de armonie (referință la relație de compatibilitate dintre evenimentele sonore). Și – aidoma altor coduri melodice extraeuropene ori produse de diferitele popoare ariene sălășluite pe

https://biblioteca-digitala.ro

pământ european – matricea monodică greco-romană se constituia din reduplicarea matricei lingvistice, ritmul muzicii derivând din ritmul poetic.

Ex. 7:

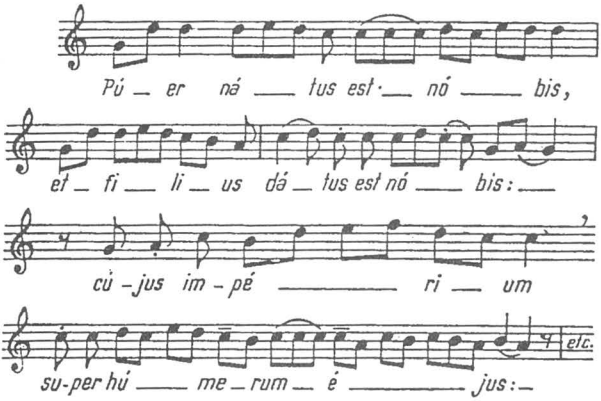
Melodie antică grecească: Imn către muză

De bună seamă că un atare raid super-rapid și de mare altitudine nu poate lua în posesie decât frânturi ori instantanee dintr-o realitate mai mult bănuită și intuită decât concretă și palpabilă, realitate care însă adăpostește amprente ale monofoniei antice, atât de necesare în identificare vectorilor complici în evoluția artei sunetelor.

Monofonia gregoriană. La început, melodiile creștinilor erau un amestec de efluvii sonore de proveniență greacă, ebraică, siriană, precum și a altor entități etnice pe teritoriul cărora s-a altoit noul suflu religios. Rugăciunile – pre limba fiecăruia – erau deopotrivă cuvânt și cânt (un cânt complicat, năpădit de melisme) purtate inițial cu precauție prin catacombe și ulterior – după tihna și legalitatea oferite de Constantin Bisericii Creștine în anul 313 – rostite de credincioși în siguranță, chiar dacă „sub dubla influență a regulilor universale venite de la Roma (...) și a propriilor stări de spirit, care le îngăduiau să-și interiorizeze credința, ca și exprimarea ei, cântecul începând să se simplifice"[5]. O simplificare redevabilă impunerii întregii creștinătăți a lecției cântului latin, predată succesiv atât de către Ambrozie, cât și de Grigorie cel Mare ori Guido d'Arezzo, lecție care includea și componenta pregătirii aperceptive indentificabilă contopirii filonului latin – autoritar – cu sevele melodice indigene tradiționale, ce au fecundat și nutrit matricea monofoniei gregoriene. Canonizarea acestei matrici a indus hotărnicirea impulsurilor centrifuge ori entropice, punând la adăpost o sumă de trăsături stilistice definitorii: linearitatea, izocronia, vocalitatea, diatonismul sau planeitatea.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 8:



Cântare gregoriană (după I. D. Petrescu)

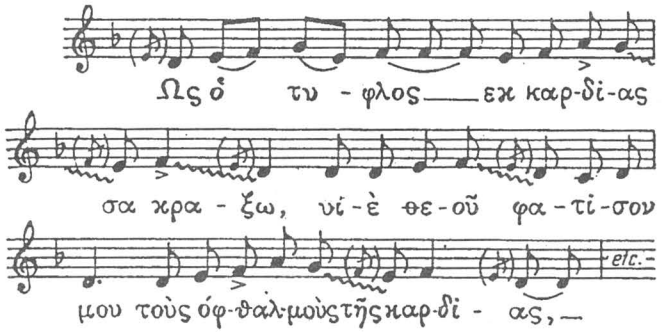
Monodia creștină originară, diversă și eterogenă, s-a distilat astfel într-un cantus-planus unitar și omogen, de o deconcertantă simplicitate și sobrietate, chiar dacă se numea cânt ambrozian sau milanez, galican sau mozarb. Construcția monofoniei de tip cantus-planus se sprijinea pe câteva procedee și mecanisme componistice, capabile fie să-i conserve continuitatea și specificitatea (principiul inciziei, al gradualismului, principiul tractusului, al antienelor ori alantifoniei), fie să-i submineze imunitatea și imuabilitatea (principiul tropilor și al secvențelor). Căci tropii și secvențele nu s-au sfiit ca, odată grefați pe trupul melodiei de către un Notker sau Tuotilo, să cotropească treptat întregul organism melodic gregorian, spulberând în cele din urmă o categorie monofonă, spre a deschide (ecumenic, am spune) alte lumi monofone ce se vor ivi la orizontul muzicii culte europene începând cu veacul al XII-lea.

Monofonia bizantină. Într-un fel, monofonia bizantină este fiica legitimă a muzicii antice grecești, ce a deprins – odată cu turcirea Constantinopolului – năravuri exotice (arabo-persano-otomane), detectabile în procesul de eroziune a liniarității și planeității melodice prin implementarea unei consistente ornamentici. Și cum excesul favorizează proliferarea excesului, tot așa și melodica bizantină a semănat mai mult cu o răscruce, după cum însuși Bizanțul era așezat la răscruce de drumuri între Europa și Asia. Excesul s-a tradus în primul rând prin laxitatea alcătuirilor intime ale structurilor modale de tipul ehurilor sau glasurilor (alcătuiri paradigmatice), apoi prin ambiguitatea funcțiunilor unor trepte, cum ar fi, bunăoară, repercusa (coarda de recitare) ori finala, în timp ce răscrucea poate fi configurată de cele patru faze ale exprimării monofone: 1) cântarea ecfonetică

https://biblioteca-digitala.ro

(sau psalmodică, întrunind elemente specifice recitativului din practica sonoră a sinagogelor); 2) cântarea simplă (sau neornată, în ritm giusto-silabic, situată în vecinătatea monodiei grecești); 3) cântarea cantilenică (în registru liric, cu pendulări între giusto-silabic și rubato); 4) cântarea ornată (abuzând de figuri melodice și de melisme). Dincolo de trăsăturile specifice cu caracter general (cultul pentru detaliu – vizibil în șlefuirea până la filigran a traiectului melodic –, fastul și monumentalitatea, policromia și prețiozitatea), dincolo de principiile vizând modalitățile de travaliu componistic (cum ar fi: repetarea figurilor melodice, variația, improvizația, centonizarea – adică nașterea unei cântări pe bază de fragmente melodice din alte cântări pre-existente –, principiul diapazonului și al trochosului – al roții –, atracția sunetelor în construcția monodică – sau principiul isonului), monofonia bizantină se confiază atât tempo-ului în care aceasta se derulează, cât și raportului dintre muzică și textul religios, fiind în cele din urmă confiscată de unul dintre cele patru idiomuri (tipologii specifice) prin care respiră și comunică ehurile bizantine: a) varianta recitativă, situată ca expresie muzicală la granița dintre declamația textului vorbit și melodia propriu-zisă; b) varianta irmologică, definită de raportul organic dintre silabă și sunet; c) varianta stihirarică, preponderent lirică și ușor melismatică; d) varianta asmatică (devenită – ulterior – papadică), ce se distinge prin vocația melismaticului și a improvizatoricului. Iar dacă despre vechii melurgi (făuritori de imnuri) sau kalopistai (cei care înfrumusețau melodiile deja existente) știm prea puține lucruri, despre cercetătorii de ieri și de azi ai monofoniei bizantine (izvoditori ori dezlegători de texte indescifrabile muzicianului de rând și – fapt întru totul remarcabil – supraveghetori întru dreapta dobândire și perpetuare a tradiției) se cuvin numai vorbe de laudă, recunoștință și pomenire (regretând eventualele omisiuni): I. D. Petrescu, Grigore Panțiru, Gheorghe Ciobanu, Victor Giuleanu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur.

Ex. 9:



Cântare bizantină (după I. D. Petrescu)

https://biblioteca-digitala.ro

„Principiul **melodicității** (s.a.), angajat intens în toate stilurile componistice – uneori până la exacerbare – și în toate etapele de evoluție, rămâne suveran în arta bizantină, melodia aflându-se la baza întregii sale forțe de exprimare, ei subordonându-i-se orice alt mijloc specific de comunicare. Cultivând permanent și la nivel elevat principiul melodic, arta muzicală bizantină se poate considera – pe planul aprecierilor axiologice – de același grad de potențialitate expresivă ca și melosul popular cu care s-a interferat și a conviețuit în zonele sale de răspândire."[6]

Monodia renascentistă. Preparată de cantilenele laice ale jongleurilor, spielmanilor ori menestrelilor, de efuziunile melodice ale cavalerilor, fie că se numeau generic trubaduri, truveri sau minnesängeri, fie în particular Blondel de Nesle, Walter von der Vogelweide, ori Adam de la Halle, pregătită minuțios de Ars Antiqua lui Huchbald și Ogier, Leoninus și Perotinus, ori de Ars Nova lui Philippe de Vitry și Guillaume de Machault, Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia și Francesco Landino, John Power și John Dunstable. Monofonia Renașterii germinează pe solul solid și aparent incoruptibil al melodicii gregoriene, teren fertilizat de seva monodică populară de esență orală. Astfel, formulele melodice de început, de mijloc și de încheiere cu regim obligatoriu (formule decelabile în structura oricărui cantus firmus) sunt asezonate cu frânturi libere de melos folcloric ori cult (consecință a gestului creator colectiv, respectiv individual). Sursa gregoriană și-a rezervat totuși o importantă putere de decizie, manipulând din fosă ceea ce se juca pe scena noii monofonii renascentiste. Așa se face că, dacă melodiile gregoriene pot fi împărțite în funcție de maniera de compunere în trei grupuri distincte - clasificare efectuată de P. Ferretti în *Estetica gregoriană* -, în „1) melodii originale, legate de un anumit text al cărui conținut îl exprimă; 2) melodii-tip, cu o oarecare independență, putând fi adaptate la texte diferite; 3) melodii centonice, alcătuite din varii fragmente melodice colate și combinate între ele"[7] -, monodiile Renașterii, situate în siajul celor gregoriene, se clasifică deasemeni în trei grupuri aferente stilurilor de ornamentație: silabic, neumatic și înflorit. Iar așa cum monofonia Evului Mediu poartă numele Papei Grigorie, monofonia Renașterii are ca etichetă – de la J. J. Fux[8] încoace – numele lui Palestrina. Aceasta pentru că „stilul palestrinian este cel care întrunește în cea mai mare măsură atributele stilistice ale epocii"[9], melodica palestriniană supunându-se cerințelor idealului melodic al epocii: simplitate, accesibilitate, vocalitate, diatonism, expresivitate. Aidoma arterelor trupului uman, monodiile renascentiste irigă un întreg eșafodaj contrapunctic, asigurând osmoza și unitatea limbajului muzical al timpului. De trăsăturile acestor monodii s-au interesat o sumă de teoreticieni, care au surprins fie preponderența elementului melodic, ritmic și armonic (Wilhelm Keller)[10] sau forța generatoare a impulsurilor improvizatorice (Helmut Degen)[11], fie predominanța mersului treptat, cu unități asimetrice (H. Grabner)[12], cantabilitatea, larga respirație, ondulația și arcuirea cu aspect de liană (Szabolcsi Bence)[13] ori aspectul morfologic, formulele tipice și atipice, precum și structura „în mozaic"

https://biblioteca-digitala.ro

(Liviu Comes)[14], trăsături ce acoperă aproape întreaga monofonie a secolelor XV-XVI și care se constituie în semnalmente ale compozitorilor franco-flamanzi, italieni, germani, englezi sau spanioli.

Ex. 10

Palestrina: *Missa Jam Christus astra ascenderat* (*Sanctus* – fragment)

„Stilul palestrinian urăște duritatea și lucrurile necizelate; lui îi place tot ce este conturat în mod liber și firesc. El fuge de accentele viguroase, exagerat de pregnante, precum și de contrastul brusc de orice fel; este un stil care se exteriorizează întotdeauna într-o manieră simplă și distinsă, ce ar părea poate la prima vedere oarecum monotonă și neaspectuoasă, dar în care vom recunoaște curând o expresivitate bogată în nuanțări, aparținând unei culturi superioare"[15]

Monofonia barocă. Dacă monofonia Renașterii atestă o relație de contiguitate cu melodica Evului Mediu, monofonia Barocului acreditează discontinuitatea și ruptura, ricoșeul și insolitul în raport cu monodia epocii precedente. Însuși înțelesul termenului – **baroque** în franceză însemnând ceva bizar – probează această schimbare de macaz prin care monofonia este orientată spre noi direcții stilistice și atitudinale; mai exact, către desfrâul ornamentației și fantezia incontinentă. Melodica barocă nu mai stă sub semnul omogenității și congruenței, ci se arată a fi eterogenă și multiplă, de cele mai multe ori însă flexibilă, capabilă de conjugări imprevizibile. Una este melodia vocală ce îmbracă straiele unei arii sau unui recitativ de operă și alta este monodia instrumentală solidară temei de sonată ori de fugă. Și una și alta își arogă libertatea de a-și permite totul, inclusiv anume excese și extreme. Este vremea impertinenței în exprimare, a amestecului mai multor tehnici și procedee, în contrast cu ceea ce a fost: respectarea severă a unei singure modalități de emitere a monodiilor. Transferând periodizarea Barocului întreprinsă de M. Bukofzer[16] în zona strictă a monofoniei, identificăm trei faze: 1) răzbaterea stilului „rappresentativo" – consecință a degajării construcțiilor polifonice și a întronării monodiei acompaniate, premisă totodată a exprimării de tip „arioso" și apoi „bel-canto"; 2) înflorirea muzicii instrumentale, cu întregul ei alai de forme și genuri specifice axate pe o mono-temă, îndeobște bogat ornamentată, sinuoasă, plină de cotituri și elanuri când împlinite, când frânte: 3) transcenderea particularului în general, procesul de esențializare, de sinteză, săvârșit de J. S. Bach și Händel, prin care monofonia se funcționalizează, devenind proiecția orizontală a unei riguroase mentalități vertical-tonale, transcendere deopotrivă a vocalului și instrumentalului,

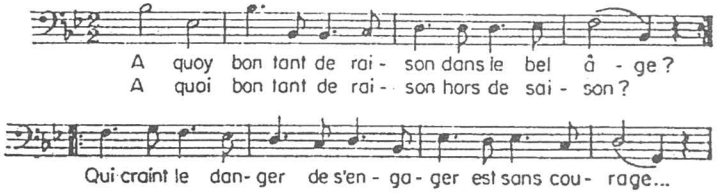
https://biblioteca-digitala.ro

astfel încât melodica instrumentală să se vocalizeze iar cântul vocal să se instrumentalizeze. De la simplitatea cântecului pur, la complexitate monodică – măsură a grandorii, dar și a imaginației debordante; de la candoarea și inocența melodiilor italiene, la brianța și eleganța celor franceze ori la suplețea și echilibrul monodiilor germane – iată spectrul de o acută vastitate și de un pronunțat cameleonism al monofoniei baroce.

Ex. 11:

Monteverdi: *Lasciate mi morire* (fragment)

Ex. 12:



J. B. Lully: Arie din opera *Alceste*

Ex. 13:

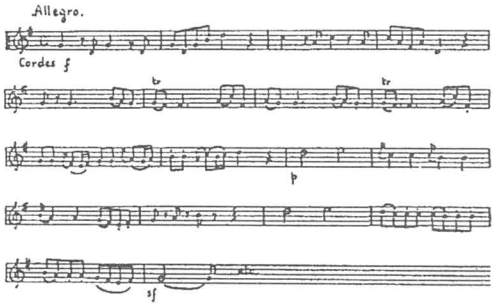
Händel: Arie din cantata *La Lucrezia*

Monofonia clasică. Ar trebui, poate, să interpretăm monofonia Clasicismului ca un fenomen „retro", nicidecum primul în istoria muzicii europene, dar, în orice caz, cel mai izbutit de până în acel moment. Căci – dacă melodica gregoriană și cea renascentistă, vrând să se plieze și replieze pe modelul antic

https://biblioteca-digitala.ro

grecesc, au eşuat totuşi în entităţi autonome şi suverane – monodia clasică a acceptat într-un fel suzeranitatea aceluiaşi model elen (de referinţă), prin supralicitarea în special a principiului simetriei care – ca şi la vechii greci – constituie un **modus vivendi** şi un factor **sine qua non**, contribuind decisiv la statornicia unei stări tipice de grupare a monofoniei. Agregare a cărei consistenţă şi rezistenţă dincolo de coordonatele generice, perene şi extra-temporale - cum ar fi, de pildă, sobrietatea, echilibrul, soliditatea, simplitatea şi transparenţa (oarecum previzibilitatea) limbajului - rezidă din proprietatea ansamblului melodic de a fi compus din elemente reciproc corespondente şi de a afirma pe această bază anumite regularităţi: distribuţie quasi-egală, proporţionalitate, armonie şi concordanţă între părţile componente, permanenţa unor motive ritmico-frecvenţiale, logica traiectoriilor tonale ori dozajul materialului realizat după regulile bitematismului, legii contrastului şi triadei dialectice teză-antiteză-sinteză, tradusă formal prin trinomul expoziţie-dezvoltare-repriză. Dar monofonia clasicismului nu a apărut abrupt, dintr-odată, ci „cu mult înaintea ei, campionii unui stil mai uşor, mai simplu, mai superficial, au încercat să distrugă, pornind chiar din lăuntrul lui, edificiul grandios şi complex al Barocului (...). Italia a renunţat foarte repede la scriitura veche în favoarea aproape exclusivă a exprimării melodice şi a farmecului ce se desprindea din ea. Franţa a acordat şi ea supremaţie melodiei, dar nu fără a da o destul de mare importanţă învelişului armonic şi nu fără a integra culoarea instrumentală în mijloacele predilecte de exprimare. Cât despre Germania, ea era ţara în care tradiţia polifonică a avut longevitatea cea mai tenace, în parte şi datorită geniului lui Bach, în parte şi conştiinciozităţii artizanale a muzicienilor mediocri."[17] Aşa se face că, între monofonia barocă şi cea clasică au existat faze ale melodiei numite fie galantă, fie rococo – ambele evidenţiind o anume înclinaţie către facil şi dulcegărie. Bunici şi părinţi – fiii lui Bach ori reprezentanţii Şcolii de la Mannheim în Germania, Sammartini şi Boccherini în Italia, Wagenseil şi von Dittersdorf în Austria, Gluck în Franţa au lucrat la edificarea melodicilor haydniene, mozartiene şi parţial beethoveniene de mai târziu, ale căror inventivitate şi fantezie au reuşit să obnubileze obsesia hiper-simetriei şi cvadraturii (altminteri, primele articole din Constituţia monofoniei clasice), înscăunând strălucirea unui stil melodic fundamental şi irezistibil.

Ex. 14:



Mozart: Mica serenadă (tema I, partea I)

https://biblioteca-digitala.ro

Monofonia romantică. Odată cu Romantismul, monofonia începe să se obrăznicească, devenind din ce în ce mai arogantă, mai necuviincioasă cu dispozițiile prin care se întocmea monofonia Clasicismului. Deja de la Beethoven (începând cu opus-urile lui de maturitate) melodia și-a luat nasul la purtare, ignorând tot mai dezinvolt cvadratura și simetria (imperturbabilele principii ce deveniseră adevărate ticuri componistice) ori cantonarea pe sunetele corespunzătoare funcțiunilor principale dintr-o gamă (sunete identificabile cu arpegiul major sau minor, de multe ori hegemonice în trasarea desenelor monodice). Romantismul însă nu propune un anume arhetip melodic și nici nu inventează tipare noi după care să se croiască liniile și contururile specifice unei colecții unice și unitare. Să-i dăm, deci, dreptate lui W. G. Berger, care spunea că „Romantismul nu se definește ca un stil ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit"[18], monofonia romantică dezvoltându-se astfel ca o exacerbare a celei clasice sub impulsul și cu elanul poetizării, al literaturizării și plasticizării substanței muzicale. Melodicile romantice adulmecă disparitățile și contradicțiile trăirilor umane într-o epocă – ea însăși tulburată și măcinată de frământări și tensiuni sociale indezirabile. De aici poate propensiunea pentru lirism și fantastic, melancolic și pasional celest și tenebros, ori poate pentru individualism și subiectivism. Grave sau exuberante la Schubert,

Ex. 15:

Schubert: *Simfonia a VIII-a "Neterminata"* (tema I, partea I)

exaltate și capricioase la Schumann,
Ex. 16:

Schumann: *Concert pentru violoncel și orchestră* (tema I, partea I)

triste dar grațioase, intens ornamentate, născute din exercițiul improvizatoric la Chopin,

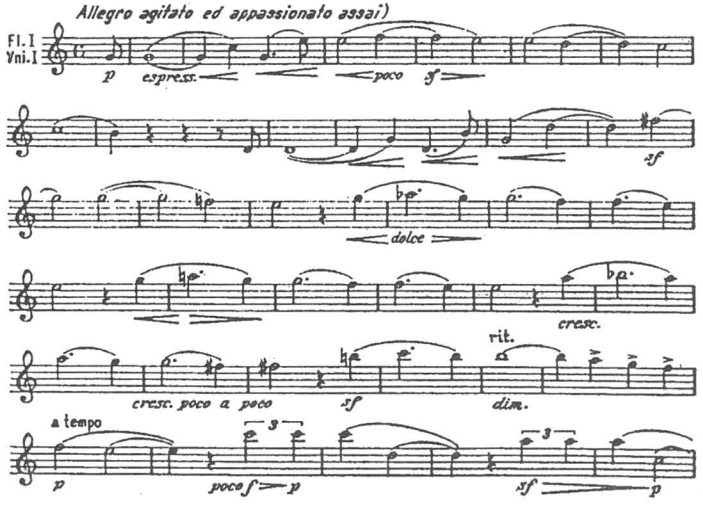
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 17:

Chopin: *Balada nr. 4* (fragment)

ample și epatante, subalterne desfășurărilor programatice, obsesive și hiperbolice la Berlioz

Ex. 18:



Berlioz: *Simfonia fantastică* (partea I)

și Liszt, strălucitoare la Rossini,

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 19:

Rossini: Cavatina lui Arsace din opera *Semiramida* (actul I)

Verdi, Bellini și Donizetti, sintetice, relevând o metafizică a infinitului la Wagner,
Ex. 20:

Wagner: *Tristan și Isolda* (fragment)

ciclice, propunând un nou sentiment al timpului la Brahms, Franck și Enescu,
Ex. 21:

G. Enescu: *Preludiu la unison*

https://biblioteca-digitala.ro

monofoniile romantice tânjesc deopotrivă după cantilena folclorică înscrisă predilect pe orbita școlilor naționale (rusă, norvegiană, cehă, spaniolă ș.a.), precum și după diluviile cromatismelor ce vor topi încet și ireversibil zăpezile sigure și imaculate ale sistemului tonal. Topire ce va antrena o nouă glaciațiune monofonă: aceea a secolului XX, cu inundațiile lui melodice fără precedent dar, vai, probabil și fără viitor.

Monofonia modernă. Ceea ce urmează Romantismului ar putea fi adunat sub umbrela acoperitoare a modernismului, nu neapărat cu înțelesul exclusiv de actual și recent, ci în sensul ținerii pasului cu disiparea și în cele din urmă cu pulverizarea limbajelor artistice, cu negarea consecventă a tradiției ori cu tentativele de reinstaurare a ei (cu sau fără discernământ). Fie că s-a numit impresionistă - recuperatoare a intonațiilor gregoriene și a celor exotice extrem-orientale, sugestivă și evocatoare – sau expresionistă – promotoare a dodecafonismului haotic, ultra-disonant, apoi – în serialism – formalizată (chiar integral), contestatară și nonconformistă –, neoclasică – restauratoare a academismului și „retrospectivismului" (Célestin Deliege)[19], uneori arhaizantă și „reacționară", alteori vetustă și naivă (Th. Adorno)[20] – sau neofolclorică – răspunzătoare de „mutarea accentului de pe fizionomia pe energia motivului" (Cl. L. Firca)[21] –, fie repetitivă – pueril automatizată, agasantă și anostă –, minimalistă – pauperă și simplistă – ori aleatoare – deloc sau relativ determinată, șocantă sau ambiguă –, monofonia secolului XX prezintă un comportament în bună măsură schizoid, cu salturi rapide și inegale de la hiper- la para-tematism, de la constrângere maximă la libertate totală. Nici măcar timpul parcă nu mai are răbdare. Apar monodii de tot felul, atât de diferite între ele, de incompatibile, de pre-văzute și pre-simțite sau, dimpotrivă, de surprinzătoare și neobișnuite încât poți avea lesne imaginea unei istorii – dar și a unei geografii – a melodiei, a testimoniilor trecutului, precum și a predicțiilor despre viitor. Divizată de forțe opuse, căutând ordinea sau dezordinea individuală, ordinea ori dezordinea colectivă, fie cultă, fie tradițional-orală, monofonia pesemne că acostează într-unul dintre cele patru porturi ale imensului ocean sonor contemporan, porturi surprinse și descrise de Ștefan Niculescu drept ipostaze ale celor patru tendințe cardinale din creația muzicală actuală: „a) Fuga înainte sau adoptarea dezordinii individuale"; „b) Fuga înapoi sau adoptarea unei ordini colective scrise"; „c) Căutarea unei ordini individuale"; „d) Căutarea unei ordini arhetipale"[22].

Indiferent însă de cum și unde ancorează, de succesiunea avatarurilor sau de capriciile metabolismului ei, monofonia va rămâne mama celorlalte sintaxe sonore – fie că se numesc omofonie, polifonie sau eterofonie –, fiind modalitatea cea mai la îndemână a muzicii de a umbla pe la casele oamenilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Note:

1. Ştefan Niculescu: *O teorie a sintaxei muzicale*, în: „Muzica", Bucureşti, nr. 3/1973, pag. 10-16.
2. În lucrarea sa *Timpul muzical – materie şi metaforă*, Adrian Iorgulescu afirmă neidentitatea dintre noţiunea de monodie şi cea de melodie, formulând următoarele menţiuni: „a) Aplicarea principiilor de edificare monodică duce invariabil la crearea unui discurs muzical melodic, melodia fiind rezultanta monodizării; b) totuşi, melodia nu se circumscrie numai acestei structuri temporale, aparţinând de asemenea polifoniei, omofoniei sau eterofoniei (...); c) spre deosebire de monodie, care poate fi concepută ca structură abstractă, atemporală, melodia reprezintă o structură concretă, pur temporală (...). Optăm, aşadar, pentru examinarea melodiei ca exponentă concretă a monodiei...". Substituind termenul de monodie cu cel de monofonie ne vom plia întreprinderea noastră pe afirmaţiile autorului, spunând că melodia este o exponentă concretă a monofoniei.
3. Constantin Brăiloiu: *Viaţa anterioară*, Bucureşti, *Opere*, Vol. II, Editura Muzicală, 1969, pag. 189-202.
4. Octavian Nemescu: *Capacităţile semantice ale muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, pag. 134.
5. Antoine Goléa: *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, Vol. I, pag. 45.
6. Victor Giuleanu: *Melodica bizantină*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981, pag. 390.
7. P. Ferretti: *Estetica gregoriană*, Roma, 1034, pag. 95.
8. J. J. Fux: *Gradus ad Parnassum*, Viena, 1725.
9. E. Tittel: *Der Palestrinastil und seine Sinndeutung*, Viena, Musikerziehung, II. 1964, pag. 53.
10. Wilhelm Keller: *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg, 1959.
11. Helmut Degen: *Handbuch der Formenlehre*, Bosse, Regensburg, 1957.
12. H. Grabner: *Allgemeine Musiklehre*, Kassek, 1963.
13. Szabolcsi Bance: *A melodia története*, Budapesta, 1950.
14. Liviu Comes: *Melodica palestriniană*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.
15. K. Jeppesen: *Kontrapunkt*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1035, pag. 79.
16. M. Bukoftzer: *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
17. Antoine Goléa: *Muzica din noaptea timpurilor până în zorii noi*, Vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, pag. 244.
18. W. G. Berger: *Muzica simfonică romantică*, Vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971, pag. 72.
19. C. Deliège: *Les techniques du rétrospectivisme*, în: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. V, Zagreb, 1974.
20. Th. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949.
21. Clemansa Liliana Firca: *Rezonanţe ale esteticii expresionismului în creaţia muzicală românească*, I, II, în: *S.C.I.A.*, seria teatru, muzică, cinematografie, nr. 2/1979 şi 1/1973.
22. Ştefan Niculescu: *Un nou spirit al timpului în muzică*, în: „Muzica", nr. 9/1986, pag. 14-15.

https://biblioteca-digitala.ro

George BALINT

Pata formală
O posibilă temă în orizontul interpretării muzicale

Prin articolul de față nu ne propunem un studiu muzicologic propriu-zis, ci doar lansarea unei idei care s-ar putea constitui, la un moment dat, drept *temă* a unui posibil fapt de *interpretare muzicală*. În genere, situăm interpretarea ca demers personal de integrare prin *actul re*-dării unui text muzical. Obiectual, acel text se găsește *pre*-dat în chip de structură, asupra căreia gestul interpretativ vine să "surprindă" o unitate ideatică printr-un fel de "locuire" în care, din momentul punerii în act, subiectul se va afla (și) pe sine în laolaltă-cu *deja dat*-ul. Așadar, *faptul interpretativ* începe printr-un fel de *înconjur teoretic* al formei-*din*-*text* - *ceea ce constituie etapa* preparatorie a *conceptului interpretativ* – sfârșind prin centrarea propriei *teme* la nivelul *moment-de-prezență* al actului. De aici și legitimitatea atitudinii interpretative în raport cu un *de-sine* în care planul conștient (al responsabilității) se va găsi cuprins.

Strategia înconjurului formei-*din* încearcă să "adulmece" pe cale intuitiv-rațională posibilitățile de comensurare (unitarizare) a formei *pre*-supuse ca *întreg*. Dobânditul unui atare proces este un set (șir) de segmente pe care, în mod firesc, interpretul și le dorește cât mai *reductibile* (și) într-o singură paradigmă. Aceasta înseamnă *dis*-punerea formei în *părți* astfel încât, dinspre oricare parte pornind, întregul să poată fi *re*-făcut ca atare.

La nivelul *înțelesului* travaliul la/în care interpretul singur se asumă poate rodi prin conștiința stării de *unu derivat din multiplu*. În experiența mai mult sau mai puțin comentată a fiecăruia dintre interpreți s-a trăit, cel puțin o dată, sentimentul incompletitudinii lui *unu* prin eșecul de a nu-l fi putut deriva fără rest. Insatisfacția cauzată de rest (în raport de unu) este un reflex natural al rațiunii marcată de disconfortul cuprinderii *fragmentare* a formei. Și asta pentru că modul unei percepții care zărește fragmentar determină în lanț o grămadă de "asalturi analitice", numeric impredictibile și care obligă în cele din urmă conștientul să le descarce "silențios" *in/sub*-conștientului, scăpând astfel de o anume stare de "jenă". Sub ochiul rațiunii fragmentele se califică drept *indiscipline* de parcurs, *accidente* în logica discursului, *abateri* de la (o) normă.

Întrucât fragmentul nu poate da o corectă socoteală asupra întregului rațiunea trebuie să-l înlăture sub anatema de element *negativ*. Atunci când evidența fragmentului persistă și după procesul analitic (restul), apare nevoia neutralizării lui prin *verbalizare*. Așadar, *verbalizarea fragmentului-rest* nu

https://biblioteca-digitala.ro

reprezintă un fapt de înțelegere, ea fiind, dimpotrivă, simptomul unei necuprinderi încă a întregului. Mai mult, verbalizarea însăși, debutând inocent cu calificativul de "fantezie" (atribuit fragmentului-rest), ajunge, atunci când autocenzura nu (mai) funcționează, la dimensiunea unui *dis*-curs *meta*-textual (în raport de origine) și care riscă să inflaționeze, acoperind cu totul orice amintire a *autenticității* textului inițial, care este astfel transformat în *pre*-text. Nu am dori să se creadă acum că ne ridicăm împotriva verbalizării. Nu, câtă vreme ea va reuși să se transfigureze (pe sine) într-un *alt*-text, autonom față de cel din-spre care s-a "*des*-prins" și pentru a cărui relaționare (abordare) suntem absolviți de orice "protocol" care să ni-l impună în mod silitor. Cu toate astea, recunoaștem verbalizării resortul psihologic, ca expresie a *nevoii de integrare*-prin/cu (planul semantic).

Ne rămâne însă întrebarea cu privire la rest. Dar este oare această poziție a *formei-din*-text (care face/lasă să-i apară resturile) cea mai adecvată *dis*-punere? Știind că acel text transcende formei în care ne apare, prin aceea că reprezintă exprimarea unei intenționalități iar nu un (pur) fenomen soldat din abisul naturii, trebuie să presupunem, și cu bună credință, că acea intenționalitate este caracterizată de conjugarea a două stări: starea de *sănătate* și starea de *sens*. Nu vom intra în comentarii exhaustive subiectului de față, fiindu-ne îndeajuns recunoașterea apartenenței formei la un text ***în***-care-***se*** iar nu ***pe***-care-***îl*** conține. Nici nu vrem să afirmăm că forma este singurul adevăr de conținut al unui text. Ea rămâne însă singura modalitate de *apariție rațională* a textului.

Pentru a disipa neplăcerea percepției cu rest trebuie încercată (și) o altă așezare, mai adecvată, a formei-*din*. A nu se uita însă că ținta interpretării constă într-un *înțeles posibil* iar nu într-o *măsurare pe cât cu putință*. Așadar, nu statistica și nici evidența sau descrierea raportului normă / abatere sunt țelul interpretării. Cu alte cuvinte, nu *tiparul de modelare* a formei ne interesează (în cele din urmă) ci *toleranța* acestuia la propria noastră *re*-formulare. Poziția în care vom așeza forma-*din*, astfel încât s-o putem adecva interpretării, o considerăm dimensiune interpretativă și o numim ***orizont***. Dimensionarea în *orizont* a formei-*din* face ca (tot) ceea ce contextual se vădește "insular" să poată fi acceptat-crezut ca *aparținând* cu adevărat la (un) același. Aceasta depășește cadrul pur teoretic, nemaifiind o teză validabilă prin demonstrație. Argumentul ei se practică numai printr-o nemijlocită *trăire*, în "sânul" căreia se instituie un traseu ciclic (pulsatoriu) de tip *circumbulatio*. În faptul său, traseul la care ne referim este desenul unei vibrații a cărei manifestare alternează fragmentul-*unitate* cu fragmentul-*rest*, ambele devenind prin aceasta *părți* de certificare ale aceluiași întreg, deopotrivă prin *afirmare* (partea-unitate) și prin *negare* (partea-rest). Cum, (dacă sunt mai mult de una), părțile-unitate sunt reductibile (și) paradigmatic, însemnă că nu putem "prezice" formei-*din* mai mult de o singură parte-rest, însă doar pe un același nivel formal cu cel al părții luată de unitate. Relaționarea celor două feluri de părți în cadrul nivelului formal în care s-a distins partea-unitate o numim ***enarmonie***. Sub acest aspect *enarmonia este o valoare metodică de interpretare prin care se întreprinde conjugarea sau relaționarea a două structuri dominant*

https://biblioteca-digitala.ro

diferite, referite din/spre același întreg. Totodată, este important să menționăm că ceea ce este luat ca parte-rest poate fi pus în enarmonie, ca atare, pe orice nivel formal posibil de articulare a întregului din părți-unitate, cu excepția nivelului la care acestea se constituie doar ca elemente (iar nu compuși). Pe de altă parte, luată în sine (ca întreg), o anume și indiferent care parte, este posibilă aflarea unor resturi inevidente până atunci. Însă când nivelul formal atinge pragul elementarității resturile dispar. Așa stând lucrurile, suntem îndreptățiți să ne întrebăm la ce bun *re*-cunoașterea și integrarea prin enarmonie interpretativă a părții-rest cu partea-unitate, câtă vreme faptul tehnic de instrumentare este interesat numai de perspectiva deplinei omogenități a formei-*din* cum, bunăoară, *tactul metric*?

Răspunsul implică revenirea la ceea ce "simte" rațiunea privitor la fragmentul-rest. Disconfortul din preajma restului duce la o "reacție" de respingere a lui de către rațiune, care "defulează" în verbalizare (după cum s-a mai spus). Altfel zis, neputința asimilării restului prin convertirea lui ca (într-o/la) unitate se conjugă în plan afectiv cu o stare de ***ne***-*liniște*. Neliniștea de *in*-cuprindere (iar nu de *ne*-mărginire) este, în fond, o *trăire emoțională*. Sigur că în faza inițială, corespunzătoare unei percepții iraționale (pur fenomenale), discursul formei-*din* este preluat fragmentar doar la nivelul afectiv al trăirii. Mai apoi, pe "măsură" ce rațiunea *i*-luminează, majoritatea fragmentelor sunt elevate în părți, producându-se afectiv o rezonanță de *liniște*. Pe fondul ei, restul (sau resturile) se "insularizează" tot mai mult. De fapt, cu cât sunt mai insulare, cu atât resturile se fixează în afectiv, căpătând valoarea de *reper*. Astfel, ele devin zonele de curată trăire emoțională în/din durata parcursului. Întrucât poartă indicativul neliniștii, fragmentele-rest se *funcționalizează* în surse de "combustie" apte să asigure *refluxul dinamic* al parcursului, atunci când măsurarea (raționalizarea) formei atinge un stadiu acut de predictibilitate, ceea ce duce la "amorțirea" putinței trăirii emoționale.

Dacă "somnul rațiunii naște monștrii", așadar dacă neliniștea sporită de densitatea fragmentării (presupusului întreg) poate genera, *in extremis*, angoase, atunci și invers, pe câtă vreme etufarea emoției insistă până la reprimare (în caz extrem), riscă să dispară ceea ce în biologie se numește *instinctul de conservare*, traductibil în raport de subiectul de față prin *putința interpretării*. De aici și strategia *variației* în forma textului muzical.

Prin urmare, este nevoie ca, odată dobândită "pedala" de liniște (prin efortul înțelesului rațional), să se inițieze asupra ei "mirajul" unui *relief* chemător în a-l străbate. Acest relief (profil) se află în forma-*din*, întrucât și aceasta este un *deja-interpretat*. Dar pe cât este el făcut-lăsat să transpară, ține de elaborarea propriului fapt interpretativ.

Pentru a înțelege și altfel enarmonia interpretativă, apelăm la imaginea *navigării pe o mare vântuită într-o/cu o navă cu pânze neridicate*. Marea este ***datul in-formal*** (nedrumuit) al parcursului; suprafața ei este ***interfața*** trăirii emoționale (afectivului); adâncimea ei este expresia ***abisalului*** (în sens

https://biblioteca-digitala.ro

psihologic); vântul este ***trăirea*** (suflul); nava este ***dat-ul obiectual*** (vizibil) al textului; navigatorul animat de dorința ajungerii la uscatul propice (în mod natural) locuirii sale este ***intenția de interpretare***; pânzele, atunci când vor fi ridicate, reprezintă ***forța magică a interpretării*** (harul).

*

• La început marea inspiră teamă. Pânzele nu sunt ridicate, nava plutește în derivă. Vânturile zbuciumă apele iar navigatorul *nu știe încotro* să se îndrepte spre a ajunge la țărmul dorit. El este însă cel care a ales "drumul mării" deși nu avea nici o idee despre cum-ul acestuia. Se găsește pe această navă din propria-i vrere, neștiind întru totul nici despre întinderea sau adâncimea mării și nici despre rezistența navei. Dar însuși faptul pe care și-l asumă, *jertfa* sa, o traducem prin ***ofranda interpretativă*** (investiția afectivă).

• Cerul este acoperit, lipsindu-l pe navigator de posibilitatea vreunui reper. Ceea ce va dori el mai întâi este să cuprindă întinsul mării. Dar marea este învolburată și nu-și dezvăluie orizontul. Cum vânturile nu pot fi contenite, navigatorului nu-i stă în putință decât *re*-orientarea lor către o altă "țintă". Atunci va ridica pânzele iar vânturile se vor aduna asupra lor, lăsând apele să se liniștească. Pânzele au însă o forță magică: odată ridicate, ele absorb puterea vântuirii, astfel că vântul își pierde felul firii sale. Curând, suprafața mării se va netezi. Acesta este aportul rațiunii și reprezintă ***măsura interpretativă*** (uniformizarea).

• Navigatorul va strânge pânzele, care au acum în ele "duhul" vântului. Nemaifiind nici valuri și nici vânt, nava va înceta să mai plutească. Acesta este stadiul formei-din adusă la nivelul de maximă elementaritate în ipostaza de ***analiză interpretativă*** (descompunerea).

• Navigatorul va încerca zarea cu privirea, dar țărmul nu se va desluși. Atunci el va trebui să întrebe tare: "*încotro*?" Nu știm cine ar putea să-i răspundă și nici ce v-a fi auzit, dar aceasta este ***interogația interpretativă*** cu privire la sens (ruga sau bocetul).

• După un timp navigatorul va ridica iar pânzele. Nu de tot și nu toate. Atâta însă cât, scuturându-le, să-i redea vântului o parte din putere. Revenindu-și în fire, vântul va sufla din nou asupra apelor mării, vălurindu-le, astfel că nava va reîncepe să plutească. După cum navigatorul va re-împuternici vântul, valurile vor fi mai ascuțite, multe și neregulate sau mai domoale, puține și ritmice, astfel că nava va pluti trasând pe suprafața apei un desen mai confuz ori mai clar. Acesta este ***dialogul interpretativ*** (configurația).

• Rămasul acestui desen nu se poate ca urmă decât dacă navigatorul va privi înapoi asupra lui, spre a-l ține minte. Astfel interpretarea capătă *autoritate* în/de text prin aceea că i se prepară o articulare formală (discursul). Iar aceasta este ***retrospectiva interpretativă*** (*re*-darea).

https://biblioteca-digitala.ro

• La un moment dat, *contemplând* (într-un fel propriu) urma desenată în/ din memorie, navigatorul va "deduce" locul ţărmului. Întrezărirea (revelaţia) ţărmului ca *orientare către loc* este trăită drept certitudine a locului-dintru-acolo, ceea ce reprezintă însăşi ipostaza ***enarmoniei interpretative*** (ţărmul orizontului) ca "hotar" între *drum-mişcare* şi *loc-stare* (repaos).

În şirul celor *şapte ipostaze ale interpretării* descrise (poetico-filozofic) mai sus, enarmonia se găseşte ultima. Am văzut cum ceea ce era "simţit" ca *fragment* a fost apoi "raţionat" în rest, pentru ca la sfârşit să fie *pe*-trecut ca *parte-rest*. În tot acest periplu *fragmentul negativ* nu şi-a pierdut "vocaţia" de *a vibra emoţia*, cu fiecare nouă ipostază el adâncindu-se în afectiv, simultan cu înălţarea la *înţeles*. Aflat mai întâi în *i*-raţional (cum faţa nevăzută a lunii) fragmentul negativ a fost "strămutat" (odată cu cele pozitive) sub văzul raţiunii, care l-a "zecimat" într-o margine (rest), iar apoi l-a "hotărnicit" în *orizontul interpretării*. Având totuşi o existenţă palpabilă în/prin forma-*din*, fragmentul-negativ va continua să rămână, pentru priceputul raţional, precum o ***pată***, ivită din hazard peste "impecabilitatea" suprafeţei formale. Pentru simţire el va rămâne însă un "tovarăş" destoinic, gata să *re*-anime *fiinţa interpretării* (înţelesul) la moment de mare cumpănă.

Ne-am putea întreba acum dacă există texte care să conţină forme pure, fără nici o *pată*. Vom răspunde că nu asta este important. Presupunând că forma ar fi nepătată ori, dimpotrivă, că ar avea prea multe pete, interpretul nu este cel chemat nici să cureţe şi nici să murdărească forma de/cu pete. Rostul lui este să modeleze un cum de trăire în care incomensurabilul armonizează cu mensurabilul (negativul cu pozitivul) sub îmbrăţişarea aceluiaşi eu (intenţional). Acest *de-cum-modelat* devine expresia propriului text inter-pretativ. Conjuncţia interpetativă a textului propriu cu cel (de) interpretat se obiectivează la nivelul formei. Astfel, forma-*din*, prin care s-a exprimat textul *pre*-luat, se *re*-formulează de către interpret, ca exprimare a unui text propriu, *de*-dat/oferit. Prin urmare, *re*-formularea (unei forme-din) este atât o expresie a intenţiei de *re*-dare, cât şi exprimarea (la propriu a) unei intenţii de interpretare, ambele *pe*-trecute într-un acelaşi fapt.

În condiţia audiţiei muzicale, ceea ce se aude (auzitul) este *re*-formularea-ca-formă-*din* a unui text aparţinând interpretului-*instrumentist*, iar nu forma-*din*-text(ul), ca atare, a(l) compozitorului. La rândul său, şi compozi-torul s-a situat ca interpret, dar faţă de un *alt*-text, a cărui formă-*din* rămâne inefabilă pentru oricare *alt*-cititor. Obiectual, *partitura compozitorului* nu este altceva decât o *re*-formulare prezentată şi ca formă-*din*(tr-un)-text al cărui creator, deşi este cu adevărat, nu-l poate da/oferi (comunica) decât în măsura în care îşi asumă dintru început (şi) *re*-darea formei-din(tr-un)-text pe care nu el l-a creat, dar la a cărui formă-*din* are acces (de lectură). Aşadar, compozitorul este (ni se dezvăluie drept) *creator* pe câtă vreme reuşeşte, totodată, şi să participe la un fapt de *punere-în-laolaltă-cu*, care este însuşi *actul interpretativ*. De aici şi funcţia de *liant al lumii* ca supremă valoare a interpretării.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a încheia în tonul enunțului din titlul prezentului text vom mai spune că rostul petei formale se vădește la nivelul celor două dimensiuni fundamentale de natură *instrumentală* ale interpretării: *dinamica* și *agogica*. Întrucât interpretul vine mai întâi (fiind chiar nevoit) să *re*-formuleze, el poate acționa cu izbândă numai pe acele dimensiuni ale formei-*din* care sunt, de regulă, cele mai elastice. În practica seculară de tip european a culturii muzicale acestea s-au dovedit a fi tocmai cele interpretativ-instrumentale. Cum rezonanța acțiunii sale trebuie să cupleze și emoționalitatea percepției, interpretul va trebui să "sufle" astfel încât "valurile însumate" să nu fie totuna cu "distribuția apei mării", dar să ofere șansa "navigării către țărm". Fluctuația dinamic-agogică, provocată de interpret, este cea mai obiectivă putință de exprimare posibil de întreprins la nivelul *re*-formulării (formei-*din*), aptă să rezoneze în primul rând în dimensiunea afectivă a percepției.

Sigur că pentru *interpretul-compozitor* mijloacele de realizare a unei astfel de fluctuații sunt cu mult mai diverse. Ne-am limita doar la un exemplu, recunoscând însă amplitudinea imanentă, deosebit de cuprinzătoare sub aspect muzicologic, în abordarea unei atare teme. Vom face trimitere, așa-dar, la *pata formală* materializată prin solo-ul de oboi în *Adagio* cu care este fluctuată - în ms.268 - forma *Allegro con brio* a primei părți din *Simfonia a V-a opus 67 în do minor* de L. van Beethoven. Insulara corporalitate a acestei *pete formale* nu vine să *dis*-loce parcursul rațional, ea așezându-se doar *peste* constanta agogică a mensurării respectivei forme-*din*. Faptul evenimențial de-cum *sur*-vine ea, desigur, nu întâmplător după prima perioadă a segmentului *repriză* din tiparul formei de *sonată*, nu poate fi lipsit de semnificație, și încă sub diferite criterii. Ne reținem însă, aici și acum, de la "ispita" unui comentariu semantic, limitându-ne doar în a constata rezonanța emoțională pe care o provoacă, precum și intempestiva *sur*-prindere a rațiunii care, chiar și la nivelul unei prime audiții, a apucat deja să "vadă limpede", cu predictibilitate.

Din perspectiva interpretării componistice momentul petei formale indicate corespunde ipostazei de "*re*-înălțare a pânzelor", aflându-se în debutul *dialogului interpretativ*, situat, la rându-i, după *interogația interpretativă* pe care am putea-o localiza în segmentul *dezvoltare* din tiparul formal al întregului *allegro-sonată*. Nuanța agogică de *adagio* conjugată distribuției *solo* (și) în timbralitatea nostalgică a *oboiului* vine să *re*-primenească (psihologic) *puterea de parcurs în/din audiție*, ușor "tocită" de pulsația motivului-tematic principal, caracterizat de o deosebită pregnanță ritmică și redundanță melodică. Bineînțeles, *de ce*-ul privitor la "așa și nu altfel" (alternativa categorică) ține de "vocația" *semanticii* asupra căreia interpretul muzicolog sau/și instrumentist vine să(-și) adauge instituirea (prin *re*-formulare a) propriului text.

Sperând că și "*re*-formularea" de față a produs un cât de mic-slab val, posibil folositor unui "navigator ipotetic", apreciem ca mai-mult-decât-suficientă durata rostirii ei, fapt pentru care vom "țărmuri" aici.

https://biblioteca-digitala.ro

Olguța LUPU

Repere ritmico-temporale în muzica lui Messiaen

Se poate afirma că Messiaen constituie o piatră de hotar în evoluția ritmicii și a arcuirii temporale în muzica secolului XX, fiind primul compozitor occidental pentru care parametrul durată are o importanță egală sau chiar mai mare decât cea a înălțimii, drept pentru care îl tratează în chip autonom. Messiaen acordă ritmului întâietate în cronologia structurării limbajului muzical, considerându-l „la partie primordiale et peut-etre essentielle de la musique", mărturisind „une préférence secrete pour cet élément" (Cl. Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, p.65) și numindu-se „compositeur de musique et rythmicien". Nașterea Timpului este văzută de el în context cosmogonic: un prim impuls ce împarte eternitatea în două. Un al doilea impuls va crea deja (prin faptul că va fi fost urmat de tăcere) prima formulă ritmică a universului: iambul.

Nu putem uita efervescența eliberării din carura metrului la începutul secolului XX (Bartók, Stravinski, Varese), dar putem spune că Messiaen s-a singularizat, pe de o parte prin modul foarte organizat în care a conștientizat și teoretizat fiecare pas, deschizând astfel premisele unei școli, pe de altă parte prin extinderea spectaculoasă a „bazei de date" (apelând la surse și elemente foarte numeroase și variate). Primul capitol al *Technique...* este dedicat ritmului, deși majoritatea cuceririlor sale ritmice sunt ulterioare apariției acestuia (1955); Harry Halbreich este martorul elaborării (în ultima perioadă a vieții sale) a unui *Tratat de Ritm*, neterminat din păcate, al cărui plan ar fi cuprins metrica greacă și deçî-tâlas-urile indiene, alături de ritmul gregorian sau cel din cântul păsărilor.

Într-o epocă în care atotputernicul V-I (înțelegând prin aceasta pendularea disonant-consonant, tensiune-relaxare, expunere-dezvoltare etc) pare a-și fi încheiat prodigioasa carieră, ritmul revine în forță, regăsind arhetipuri vechi de când lumea (lung-scurt, accelerando-rallentando, repede-rar, dilatare-condensare, arsis-thesis) și dându-le un nou sens. Indubitabilul aport al lui Messiaen la muzica secolului XX se conturează a fi folosirea ritmului ca principal factor de construcție al unei muzici ce nu mai admite descendența din metrica tradițională: „Mon langage rythmique est précisément un mélange de tous ces éléments: les durées distribuées en nombres irréguliers, l'absence des temps égaux et des mesures symétriques, l'amour des nombres premiers, la présence de rythmes non-rétrogradables et l'action des personnages rythmiques." (Cl. Samuel, *op. cit.*, p.65). Aproape toată muzica sa se poate concentra, din punct de vedere ritmic, sub cupola non-mensuratului, a ritmului de tip neumatic, cu respirații inegale, cu asimetrii.

https://biblioteca-digitala.ro

Construirea vocabularului său ritmic începe chiar în perioada studiilor sale, în care este fascinat de complexitatea ritmică a muzicii medievale (mai cu seamă de ars nova - ultima perioadă din istoria muzicii apusene în care coordonata ritmică stă pe picior de egalitate cu înălțimea), de ritmurile grecești sau de cântul gregorian. Guillaume de Machaut sau Claude le Jeune îi servesc pentru început drept modele (ultimul fiind chiar sursa inspiratoare a lucrării *Cinq Rechants*). Dar coliziunea cea mai frapantă va fi cea cu lumea ritmurilor indiene, prin intermediul Enciclopediei lui Lavignac.

Aceste reevaluări îl fac pe Messiaen să reconsidere principiile de bază ale ritmului. **Sistemul clasic divizionar este înlocuit de un proces multiplicativ** ce pleacă de la cea mai mică pulsație și garantează inegalitatea valorilor de bază. Noțiunea de timp (în accepție metrică) este înlocuită de cea mai mică și mai frecventă valoare (numită în teoria indiană *mâtra*). Duratele devin astfel mult mai variate, raporturile dintre ele - mai subtile, mai rafinate, uneori chiar foarte greu de receptat (apropiindu-se de jocul agogic al unui mare interpret).

Celula melodică generatoare a clasicilor este înlocuită de celula ritmică generatoare; ea va decide asupra construcției ritmice ulterioare, prin crearea unei succesiuni de variante (cele 13 laconice măsuri din *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas* sunt revelatorii; de asemenea *Les Anges* din *La Nativité*, bazată pe ritmul hindus 'vasanta' sau *Neumes rythmiques*, tributare în mare parte celulei iambice inițiale). În acest context gradul de îndepărtare sau de înrudire cu celula inițială dobândește o importanță decisivă în articularea formei; buclele, punctele de restartare sunt formate de obicei din reveniri periodice la variante apropiate de forma inițială. Messiaen se apropie astfel de conceptul antic de simetrie, văzută ca o „répétition de formes semblables dans une commodulation obtenue par une chaîne de proportions." (Matila Ghika citat de L. Mețianu - *Temps, Espace, Energie, Densité*). Această definiție a simetriei acoperă atât variațiile morfologice ale unităților de vocabular (întotdeauna sistematice și consecvente), cât și organizarea sintactică și arhitecturală, bazate în mare parte pe principiul reiterării variate.

Ritmul lui Messiaen influențează decisiv ceilalți parametri; melodia sa este prin excelență ritmată (v. monodii din *Subtilité des Corps glorieux, Force et agilité des Corps glorieux*); perioadele armonice sunt în parte rezultatul traseelor ritmice, pașii armonici importanți fiind în mare măsură consecința desenelor ritmice; relația contrapunctului cu ritmul este și mai vizibilă, acesta fiind adesea clădit pe canoane ritmice, în care vocile se personalizează prin folosirea unor game de valori diferite.

Vocabularul său ritmic este într-o permanentă îmbogățire; celebra sa „inquiétude rythmique", pe care este mândru de a le-o fi transmis elevilor săi, îl determină să caute mijloace originale, care eliberează ritmul de metrica tradițională.

Se poate vorbi de două categorii principale:

https://biblioteca-digitala.ro

1) **vocabular preluat din alte medii sau sisteme** (culturale sau naturale); acestea sunt ritmurile hinduse, metrii greci, formule ritmice ale cântului gregorian și moduri ritmice conținute în cântul păsărilor. Toate acestea sunt cumva artificial desprinse din contextul lor originar, Messiaen încercând să le dea un nou sens prin atribuirea unor semnificații proprii.

2) **ritmuri proprii**: ritmurile non-retrogradabile, gamele cromatice de valori, modurile și seriile ritmice, ritmuri ce au la bază numerele prime. Se poate observa în construcția acestor clase de ritmuri o tendință către schematizare, o scădere a ponderii factorului subiectiv; caracterul lor este quasi-amorf, mecanicist. Felul în care căutările personale simt nevoia sprijinului unor calcule precise anunță serialismul integral, în care subiectivitatea și chiar personalitatea compozitorului aproape că dispar sub un munte de operațiuni matematice.

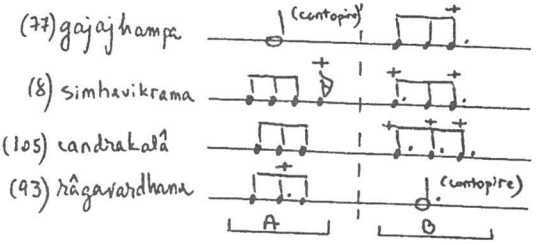
3) un statut special, de **morfem** (reprezentat în lingvistică de prefix, sufix, desinență) o au valoarea adăugată și valoarea retrasă (v. modificări morfologice).

Ceea ce unește aceste elemente de vocabular este caracterul lor amăsurat, ce devine astfel coordonată stilistică. Notația lor utilizează bara de măsură numai pentru a delimita perioadele ritmice (în cazul muzicii pentru instrumente solo sau ansambluri camerale); pentru orchestră, se vor folosi fie schimbările de măsură, fie gruparea ritmurilor în măsuri scurte, în dreptul cărora se va înscrie numărul de timpi conținuți.

1) **vocabular preluat din alte medii sau sisteme**

Ritmurile hinduse (décî-tâlas). Messiaen este primul muzician european care aprofundează studiul acestor ritmuri, ale căror principii de construcție (principiul valorii adăugate, al numerelor prime, al ritmurilor non-retrogradabile, al cromatismului duratelor, al disocierii și coagulării, al augmentării și diminuării, al creșterii/descreșterii din două în două valori) îl vor inspira în ce privește modificările morfologice. Numite și Sharngadeva după numele celui care a întocmit lista, acestea sunt folosite la început numai pe criterii muzicale, fără a le cunoaște sensul simbolic al denumirii (prima piesă în care sunt prezente este *La Nativité du Seigneur* - 1935). Abia odată cu *Couleurs de la Cité céleste* (1963) găsim precizări în legătură cu acest aspect. Messiaen încearcă să stabilească diverse corelații între structura lor interioară, recurgând uneori chiar la anumite modificări (valoare adăugată etc.) pentru a le apropia (secțiunea *Globouladjahamapâ* din *Cantéyodaya* este un exemplu)

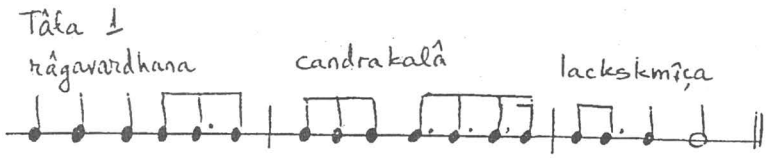
Ex.1



https://biblioteca-digitala.ro

Din lista de 120 de ritmuri, doar câteva sunt folosite cu predilecție, trei dintre ele ('râgavardhana', 'candrakalâ', 'lakskmîça') alcătuind, prin juxtapunere, așa-numita tâla 1 (înlănțuire de 17 durate - număr prim!), pe care o întâlnim în toate lucrările importante ale perioadei '38-'49 (*Chants de Terre, Les Corps glorieux, Le Quatuor, Visions de l'Amen, Vingt Regards* etc. - **ex.2**), cu excepția *Trois petites liturgies,* care păstrează însă reminiscențe ale acesteia (**ex.3**).

Ex. 2

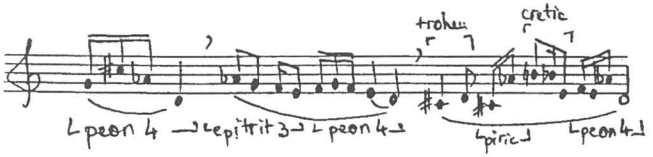


Ex. 3

Alte ritmuri des întâlnite sunt 'miçra-varna' (26), 'simhavikrama' (8), 'turangalîla' (33), 'gajajhampa' (77), 'pratâpaçekhara' (75) și 'vijaya' (51). Ritmurile hinduse (sau Sharngadeva) constituie materialul ritmic predilect al unor lucrări ca *Cinq Rechants* sau *Livre d'Orgue*.

Metrica greacă, deși neamintită în *Technique...*, ocupă un loc important începând cu *La Nativité*, în care, deși nedeclarat, structura ritmică de o neregularitate marcată ne trimite la articulația a-măsurată a acesteia. *Les Corps Glorieux, Quatuor, Visions de l'Amen, Vingt Regards, Cinq Rechants, Messe de la Pentecôte, Oiseaux exotiques, Catalogue d'Oiseaux, Couleurs de la Cité céleste, Et exspecto..., Méditations sur le Mystère...* abundă în exemple, dar metrii greci pot fi detectați chiar în lucrări mai timpurii (*Apparition de l'Eglise éternelle* - basul este construit pe succesiunea iamb-amfibrah, cu diverse diminuări/amplificări; *Poèmes pour Mi* - peon 4 la sfârșitul piesei a 7-a). Un exemplu edificator este *Subtilité des Corps glorieux*

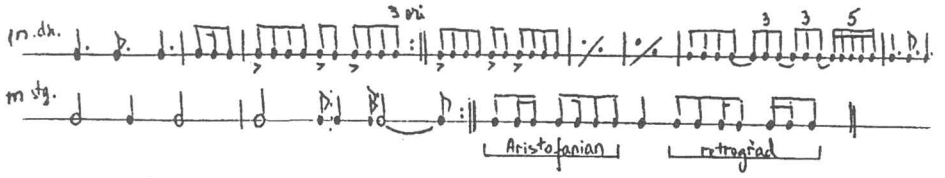
Ex. 4



https://biblioteca-digitala.ro

'Tâla 3' este constituită dintr-o dublă pedală ritmică, construită prin prelucrarea ritmului 'cretic' - variat și augmentat - și a celui aristophanian - în mișcare directă și retrogradă.

Ex. 5 - *Amen de la Création; Amen du Désir* în *Visions de l'Amen.*



Cântul gregorian. Intruziunea acestei lumi, cu care muzicianul-organist are contact direct, are loc în creația sa mai ales la nivel de principiu: acela al mișcării libere, de o maximă suplețe, al permanentei alternanțe binar-ternar, trăsături ce mărturisesc despre filiația acesteia din metrica greacă. Este singurul univers ce influențează major și palierul formei: frazele sale nu se împart în celule și motive, ci în neume; întreaga desfășurare muzicală se bazează pe alternanța arsis-thesis (elan-repaus), prezentă din plin și în cântul gregorian.

Modurile ritmice din cântul păsărilor, culese în peste 30 de ani de cercetări asidue și prezente în număr de nu mai puțin de 321 în lucrările sale sunt folosite numai în varianta originală, fără a fi detașate de contextul melodic și fără a suferi modificări morfologice. Denumirea de mod este justificată de prezența unui număr limitat de elemente, fiind permisă și repetarea unora dintre ele. Este de subliniat rolul pauzei în articularea discursului, ea având funcție delimitativă. Aspectele caracteristice acestora se pot extinde asupra întregii lumi ritmice a lui Messiaen:

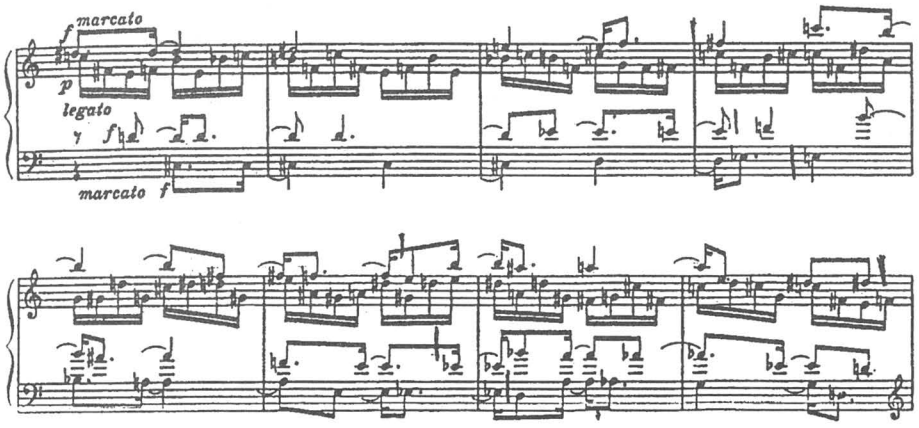
- grupări neregulate și eterogene
- valori foarte diferite (pătrimișaizecipătrimi)
- dezvoltări prin extindere de la celule de 2-3 note, amintind de tehnica raga.

2) **ritmuri proprii**

Ritmurile non-retrogradabile sau palindromice aduc în muzică simetria aripilor de fluture, a arhitecturii gotice sau a articulării Timpului în două eternități simetrice, despărțite de prezent. Messiaen este primul care le utilizează în mod conștient, fiind fascinat de perfecțiunea arcuirii lor interioare. Primele ritmuri non-retrogradabile apar încă în *Huit Préludes*, dar Messiaen va dezvolta acest principiu, creând structuri ritmice complexe, cum este juxtapunerea a trei ritmuri non-retrogradabile (numită de Sherlaw-Johnson 'Tâla 2'), pe care o regăsim în *Quatuor* (*Danse de la fureur*, litera F), în *Visions de l'Amen* și în *Vingt Regards* (**ex.6**), ultimele două exemple constituind unul și același triplu canon ritmic. Interesantă este folosirea valorilor șirului fibonaccian (3 5 8 5 3) în primul din cele trei ritmuri palindromice.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 6



Gamele cromatice de valori sunt expresia „mecanică" a principiului augmentării/diminuării, prin multiplicarea unei valori de plecare. (*Turangalîla - Jardin du sommeil...; Vingt Regards: Regards des prophètes, Regard de l'Onction terrible*, în ultimul exemplu gama de 16 valori fiind suprapusă cu varianta ei retrogradă).

Modurile și seriile ritmice sunt un fel de eșantioane „derivate" din categoria precedentă. Modurile de durate sunt asociate unor moduri de înălțimi și intensități (și atacuri în *Mode de...* și în *Île de Feu II*), rezultând așa-numitele „sons-durées". Nu este impusă nici o ordine fixă, repetarea unor elemente fiind de asemenea practicată fără constrângeri. Această extindere a unei tehnici (cea a seriei dodecafonice) la mai mulți parametri este născută din predilecția lui Messiaen pentru similitudine, care l-a împins la crearea unor tandemuri de genul notă adăugată - valoare adăugată, mod cu transpoziție limitată - ritm non-retrogradabil. Primul exemplu de utilizare a modurilor ritmice îl întâlnim în *Cantéyodjaya* (p.8 sus), acestea fiind dispuse pe trei etaje relaționate sintactic: vocea mediană este augmentarea simplă, iar vocea gravă - augmentarea dublă a vocii superioare; cele 8 valori ale modului sunt dispuse uneori cromatic (primele expuneri ale modurilor la vocile superioare și ultima expunere a modului la vocea inferioară), alteori aleator. Celebrul *Mode de valeurs et d'intensités* utilizează aceeași divizare a scării valorilor în trei tempi, fiecare corespunzând unui registru, dar numărul duratelor fiecărui palier crește la 12. Ceea ce se obține este o masă quasi-amorfă de valori, fără nici un contur ritmic. Autonomizarea fiecărui traseu și lipsa unor articulări interioare (mai ales la nivel micro-formal) fac ca reperele să dispară într-un parcurs ce pare arbitrar și în care nu mai există nici delimitarea secțiunilor pe baza unor materiale diferite. Spre deosebire de alte categorii de vocabular,

https://biblioteca-digitala.ro

modurile ritmice sunt rar întâlnite în creația sa. Pe lângă exemplele amintite, le mai putem întâlni doar în *Chouette hulotte* din *Catalogue d'Oiseaux*

Seriile ritmice au o ordine mult mai strictă, care nu poate varia decât ca rezultat al unor permutări. Elementele din cadrul seriei nu se pot reitera decât după epuizarea acesteia. Primul caz de distribuire a unei game cromatice în mai multe serii ritmice, suprapuse apoi, îl întâlnim în *Turangalîla II* și *III*. Alte exemple sunt în *Île de Feu II, Messe de la Pentecôte (Offertoire), Livre d'Orgue, Chronocromie* (a cărei osatură o constituie exclusiv acest tip de material ritmic, „ornat" de cântecele păsărilor). *Soixante-Quatre Durées* din *Livre d'Orgue* lucrează cu o varietate imensă de valori, creând impresia lucrului cu un alfabet ritmic și nu cu un vocabular.

Modificările morfologice pot fi categorisite în funcție de gradul de „alterare" a structurii ritmului respectiv. Unele modifică structura interioară a ritmului, dar nu ating decisiv dimensiunea globală a acestuia: disocieri/contopiri, tratare în valori iraționale, permutări. Celelalte schimbă dimensiunea globală a ritmului respectiv, amplificându-l sau scurtându-l: valoare adăugată/retrasă, augmentare/diminuare, amplificare (la extreme sau centru). Până către *Turangalîla-Symphonie,* Messiaen este foarte reticent în a combina cele două tipuri de variere, pentru că schimbarea radicală a ritmului ar conduce la modificarea esențială a semanticii sale, la disiparea tuturor caracteristicilor lui. Este o rezervă care va dispărea în limbajul serial, în care entropia crescută și variația continuă fac ca tot eșafodajul creator să rămână o abstracție goală, imposibil de receptat. Influența acestui curent asupra lui Messiaen face să întâlnim, de pildă în *Livre d'Orgue* sau *Messe de la Pentecôte*, ritmuri hinduse supuse simultan unor tratări în valori iraționale, unor augmentări/diminuări și, mai mult, unor interversiuni cu alte ritmuri și permutări între acestea care le fac realmente de nerecunoscut și le distrug funcționalitatea.

Disocierea (monnayage-ul) este practicată în general într-un context în care prevalența valorilor lungi nu mai face posibilă diferențierea acestora (*Soixante-quatre Durées* din Livre d'Orgue).

Tratarea în valori iraționale, ce dă impresia schimbării continue a pulsației de bază, va face deliciul serialiștilor integrali, dar rămâne un domeniu de care Messiaen se apropie cu prudență; unul dintre motive este imposibilitatea acurateții în interpretare. În rarele cazuri când a practicat acest procedeu, din dorința de a fi în pas cu vremea, s-a oprit mai mult asupra metrilor greci (cu o structură mai clară) și mai puțin asupra ritmurilor hinduse (*Messe de la Pentecôte - Entrée, Livre d'Orgue - Pièce en Trio, Sept Haïkaï* - piesele 2 și 4). Prima *Pièce en Trio* din *Livre d'Orgue*, în care nu mai puțin de 17 ritmuri hinduse sunt totuși tratate în valori iraționale are conotații simbolice, dorindu-se a fi un joc al oglinzilor deformante.

Permutările simetrice (numite și interversiuni) sunt o inovație ulterioară *Technique...* și se aplică în special gamelor cromatice de valori, fiind caracteristice perioadei experimentale. Procedeul nu e nou; el provine din *anaclaza* greacă, ce

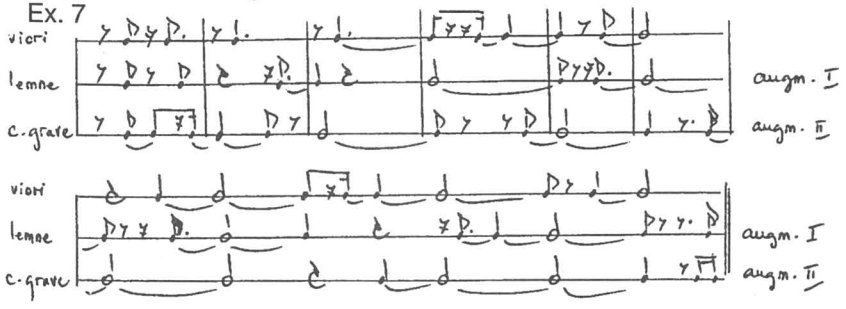
https://biblioteca-digitala.ro

oferea posibilitatea interşanjării unor elemente. Messiaen optează, dintr-un ansamblu imens de permutări posibile, doar pentru câteva, criteriul fiind gradul cât mai ridicat de diferenţiere a acestora, pentru a putea fi juxta- sau suprapuse: de obicei gama cromatică se eşantionează în micro-serii, care se citesc într-o anumită ordine, se numerotează rezultatul obţinut de la 1 la x, apoi se citesc în aceeaşi ordine, se renumerotează etc. Modul în care sunt eşantionate gamele cromatice urmăreşte de obicei un parcurs simetric („evantai deschis" sau „închis"), presupunând citirea grupurilor de valori de la centru către extreme, alternativ stânga-dreapta, respectiv de la extreme către centru. Este substanţială diferenţa între lucrul cu o serie de câteva elemente şi cel cu 32 sau chiar 64 (*Chronochromie*, *Livre d'Orgue - Reprises par Interversions, Soixante-Quatre Durées*, *Sept Haïkaï* - nr.2, 4, *Catalogue d'Oiseaux - Merle de roche*); oricât de riguros ar fi procedeul aplicat, acesta poate fi asimilat unei creări de unităţi de vocabular dintr-o masă amorfă care este gama de durate. În plus, legătura între aceste durate nu mai este de ordin estetic sau semantic, ci este rezultatul urmăririi unor trasee grafice simetrice, ceea ce face ca produsul sonor să nu fie mult diferit de cel obţinut prin folosirea liberului arbitru.

Augmentările/diminuările sunt formele preferate de variaţie morfologică şi sunt aplicate atât la nivelul vocabularului, cât şi la nivelul organizărilor sintactice. Ele pot fi exacte sau proporţionale (exemple mai deosebite fiind augmentarea cu o valoare constantă, cea cu o valoare progresiv mai mare/mică, cea aplicată numai unor valori sau augmentare+diminuare, aplicate simultan - a se vedea *Les Corps... - Joie et clarté...* sau *Quatuor - Danse de la fureur*). În *Cantéyodjaya* (p.5) valorile sunt augmentate în funcţie de lungimea lor, cea mai scurtă rămânând neschimbată: 4 6 10 8 —> 4 7(+1) 13(+3) 10(+2). Un alt exemplu interesant este ritmul cu valori augmentate treptat, urmând valorile şirului fibonaccian ((*Cloches d'angoisse* din *Huit Préludes*). Uneori sunt aduse în simultaneitate mai multe augmentări diferite - *Turangalîla, Chant d'amour I* - (**ex.7**); aici ritmul iniţial se formează prin adăugarea succesivă a 1, 2, respectiv 3 unităţi, iar augmentările sunt realizate prin prelungirea fiecărei durate cu ajutorul unei progresii aritmetice (1 2 3 4 5 6 etc.):

iniţial. - 3 5 8 / 9 11 14 / 15 17
augm. I - 4 7 11 13 16 20 22
augm. II - 5 9 14 17 21 26.

Ex. 7



https://biblioteca-digitala.ro

În ce privește augmentările inexacte, Messiaen punctează: „avec des augmentations ou diminutions tres inexactes, on arrive à faire des variantes rythmiques plutôt que des augmentations ou diminutions proprement dites" (O.Messiaen - *Technique de mon langage musical*, p.11), manifestând aceeași grijă de principiu asupra conservării caracteristicilor unui ritm.

Valoarea adăugată accede în creația sa la principiul valorii adăugate, putând fi detectată în aproape toate lucrările. Ca și în practica hindusă, cel mai adesea ea apare ca parte intrinsecă a unui ritm dat.

Amplificările/eliminările pot fi aplicate în principiu oricărui ritm, dar sunt rezervate în special ritmurilor non-retrogradabile. Acestea se prezintă ca niște entități închise, de tipul monadelor, ce nu pot interacționa cu alte structuri ritmice, ci pot doar crește în ele însele (v. p.22-23 *Cantéyodjaya*).

Cântul gregorian este transformat radical și convertit în limbaj propriu (v.p.2 din *La Vierge et l'Enfant - La Nativité* - **ex.8**). Paradoxal, dar tocmai lucrările ultimei perioade citează forme originiale (*Méditations sur le Mystère...*) sau puțin modificate (*Couleurs de la Cité...*).

Ex. 8

Organizările sintactice urmăresc în general obținerea unei simetrii la nivel macro-structural, ce contrabalansează asimetria micro-structurii. Această simetrie este de tip antic, fibonaccian, traducându-se într-un lanț de proporții, și nu de tip clasic, pătrat. Messiaen folosește unitățile de vocabular fie ca material unic, fie în suprapunere, în alternanță sau în formule ostinate, conferindu-li-se astfel roluri de prim-plan sau de acompaniament. Juxtapunerea și suprapunerea sunt principalele moduri de organizare a materialului la Messiaen. Dezvoltarea, fărâmițarea și combinarea diverselor materiale, atât de caracteristică muzicii de la Beethoven încoace, este lăsată în penumbră.

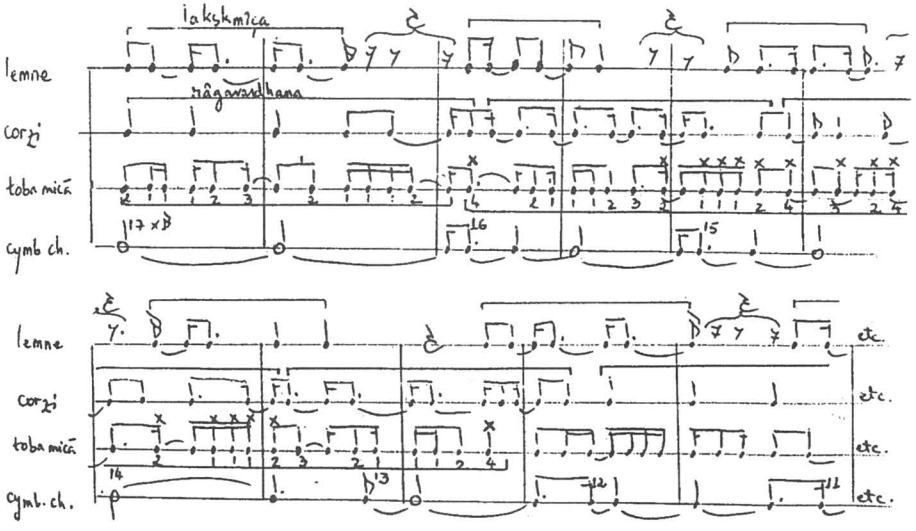
La Messiaen, evoluția ritmurilor se urmărește pe orizontală. Oricât ar fi de complexe, ele sunt rezultatul cumulării pe verticală a unor **trasee ce se justifică diacron și între care nu se stabilește de fapt un dialog real**; poliritmiile verticale sunt, la Messiaen, straturi independente ce evoluează paralel, alegerea fiind determinată de cele mai multe ori de criterii programatice de tip teologic, și nu de considerente muzicale. Din păcate, aglomerarea în sincronie neutralizează de multe ori valențele unor structuri ritmice cu adevărat expresive în ele însele, rezultatul final fiind de o complexitate aridă și greoaie. *Quatuor*-ul (1941) este prima lucrare în care se remarcă folosirea pe scară largă a structurilor poliritmice.

https://biblioteca-digitala.ro

Ritmurile suprapuse domină perioada trilogiei tristaneşti, cea experimentală şi lucrările imediat următoare (culminând cu *Epoda* din Chronochromie, în care cele 18 individualităţi se pierd într-un efect global), în timp ce ultima perioadă preferă juxtapunerile, creând adeseori trasee izoritmice.

Este de subliniat preferinţa lui Messiaen pentru suprapunerea unor ritmuri de lungimi inegale (*Le Verbe* din *La Nativité* suprapune două ritmuri Sharngadeva - 'turangalîla' şi 'sarâsa'). Traducerea acestui principiu în concret înseamnă pedale ritmice, canoane ritmice, suprapuneri accelerando-rallentando şi personaje ritmice. Toate aceste variante incumbă tratarea aceluiaşi material (gamă cromatică în ultimul caz). Această economie la nivel de secţiune sau subsecţiune este contrabalansată de juxtapunerea de materiale diferite de la o secţiune la alta. În plus, acestea sunt adesea suprapuse cu alte parcursuri ritmice.

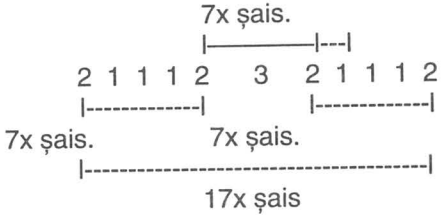
Ex. 9



Pedala ritmică poate conţine ritmuri supuse diverselor modificări morfologice, cu condiţia conservării cât mai fidele a ritmului original; pe primul loc vor fi augmentarea/diminuarea, urmate de amplificare/eliminare. În general, pedala nu apare la începutul unei piese, ci vine să se adauge unei alte structuri, expuse anterior. Melodia principală cu structură ritmică variabilă însoţită de una sau mai multe pedale ritmice este un tip de construcţie caracteristic celei de a doua perioade (*La Nativité*, 1939trilogia tristanescă: *Turangalîla, Harawi, Cinq Rechants,* 1949). Chiar *Introduction* (*Turangalîla*) suprapune unor celule ritmice în variaţie patru pedale ritmice (p.16-20, **ex.9**): două sunt ritmuri Sharngadeva ('lakskmîça' la lemne, 'râgavardhana' la corzi), a treia - o gamă cromatică de valori

https://biblioteca-digitala.ro

în contracție și lărgire alternativă de la 17 la 7 șaisprezecimi (la talger), ultima - o tâla non-retrogradabilă complexă, în care numerele 7 și 17 joacă iarăși un rol constructiv:



Această ultimă pedală este supusă unor amplificări la mijloc, centru sau sfârșit: 2 1 1 1 2 3 2 1 1 1 2 ***4*** 2 1 1 1 2 3 2 1 1 1 2 ***4 2 1 2 4*** 2 1 1 1 2 3 2 1 1 1 2 ***4 2 1 2 1 1 1 1 2 1 2 4*** 2 1 1 1 2 3 ***5*** 3 2 1 1 1 2 etc.

Canonul ritmic este caracteristic celei de a doua perioade; specific este startul simultan al vocilor, important fiind sensul de regulă, lege și nu de imitație. Este quasi-obligatoriu la Messiaen ca o voce să fie o variantă a alteia (cel mai adesea prin augmentare/diminuare) și nu o simplă reeditare. *L'Ange aux Parfums* (din *Les Corps glorieux*) propune (p.7, jos) un canon ritmic retrograd.

Ex.10

Personajele ritmice (ulterioare *Technique...*) sunt "create" de Messiaen în urma studierii părților *Glorification de l'Elue* și *Danse sacrale* din *Sacre du printemps*. Continua schimbare de fizionomie a figurilor ritmice stravinskiene (creând senzația contracției sau a amplificării) devine la Messiaen un soi de evoluție dramaturgică, urmărită cu constanță și claritate, celor trei personaje

https://biblioteca-digitala.ro

fiindu-le rezervate traiectorii rigide (unul stagnează, altul se amplifică, al treilea diminuează). Utilizarea lor se rezumă la perioada anilor 1943-1951 (*Visions de l'Amen — Catalogue d'Oiseauxx*). În *Visions de l'Amen* (*Amen des Etoiles...*), în chip atipic, cele trei personaje sunt expuse simultan (în general fiind preferată forma diacronă): elementul activ este pianul 2, cel care diminuează este cântul păsărilor (m.dr. a pianului 1), iar cel stagnant este pedala ritmică a pianului 1 (m.stg.). Un alt exemplu de același gen găsim în *Turangalîla I* (p.99-107) în care personajele apar la toba mare (valori crescând de la 1 la 8 șais., apoi descrescând), maracas (valori descrescând de la 8 la 1 șais, apoi crescând) și wood-block (ritm non-retrogradabil de 5 șais., neschimbat). Folosirea ritmurilor hinduse ca personaje ritmice și modificarea continuă a ordinii lor (*Reprises par Interversions* și a doua *Pièce en Trio* în *Livre d'Orgue*) sugerează „un monstre protéiforme qui recolle au bras de celui-ci la main de celui-la" (Messiaen - citat de H. Halbreich, *Olivier Messiaen*, p.289).

Suprapunerile accelerando-rallentando, practică obișnuită în muzica tradițională din Bali, sunt introduse pentru prima oară în muzica europeană de Messiaen. Materialul ritmic folosit este întotdeauna gama cromatică de valori (*Vingt Regards - Regard de l'Onction terrible; Cantéyodjaya* - p.13).

Formă și Timp. La Messiaen, conceperea formei este indisolubil legată de viziunea sa asupra timpului, iar aceasta este nuanțată de dimensiunea creștină a personalității sale. Messiaen întrezărește în posibilitatea îndepărtării de Timp (sediu al perisabilității) șansa apropierii de Divin. Evitarea pulsației, simbol al vieții efemere, pare a fi cel mai potrivit vehicol către eternitate; timpul sacru, circular este cel ce poate forța evadarea din timpul cotidian. Opțiunea lui se îndreaptă așadar pentru construirea timpului *lisse*, ce nu cunoaște accentul și periodicitatea. Este evidentă afinitatea lui Messiaen pentru timpul oriental, al cărui ultim descendent în muzica occidentală este cântul gregorian. Ceea ce rezultă este o muzică de stare, contemplativă, lipsită de evenimente generatoare de tensiuni: „Le rythme est, par essence, changement et division (...) , une perpétuelle conversion de l'avenir en passé. Dans l'éternité, ces choses n'existeront plus" (Messiaen, citat în H. Halbreich, *op.cit.*, p.312).

Principiul spiralei, al reversibilității variate se întâlnește la toate nivelele organizării ritmului său, de la motivică la secțiuni. Exemplele ce contrazic 'regula' sunt rare (*Turangalîla - Joie du Sang des Etoiles* și *Final*; finalul din *Et exspecto...*).

Mijloacele prin care Messiaen sugerează acest timp fluid, non-pulsatoriu sunt: utilizarea valorilor lungi, absența pulsației regulate, ritmul armonic lent, plaje timbrale extinse, extensiunea formei, quasi-abesnța agogicii, evenimente destul de rare și de previzibile.

Valorile lungi dizolvă reperele; lipsa monnayage-ului conferă o senzație de plutire, de imponderabilitate. Armonia modală, în care modurile se schimbă relativ lent, face ca ritmul derulării evenimentelor armonice să fie mult mai lent decât în muzica tonală. Acest ritm armonic lent este de altfel o condiție sine-qua-non

https://biblioteca-digitala.ro

pentru contrabalansarea bogăției vocabularului său ritmic (echilibru regăsit și în muzica indiană).

Extinderea formei prin reluarea și amplificarea secțiunilor, ca și prin preferința pentru lucrări de tip suită conduce la construirea unor edificii de proporții enorme (*Des Canyons aux Etoiles* - cca 100 minute).

Variațiile agogice pot fi considerate ca expresie a reacției subiective în fața unor evenimente bulversante. Ori Messiaen se ferește de acest tip de evenimente. În plus, asimetria și caracterul non-mensurat al ritmurilor sale fac superfluă folosirea acestora.

Formele sale sunt expresia acestui mod de a gândi și exprima timpul. Fragilul balans între varietate și coerență este dat la el de juxtapunerea sau suprapunerea unor materiale diferite în secțiuni cu contururi ferm trasate, echilibrate de folosirea revenirilor variate (incumbând de multe ori și o extindere formală, de multe ori simetrică: dublare, triplare a secțiunii inițiale). Legăturile dintre părți nu vor fi de tip punte, ci de tip buclă: indiferent de gradul de îndepărtare la care s-a ajuns prin variație, există întotdeauna reveniri apropiate variantei inițiale. Ca urmare, mai totdeauna forma rezultată nu este o dreaptă, ci o spirală, cu momente de dilatare și comprimare, dar în care se poate regăsi „matca originară".

Organizările sale sintactice determină și modul de construire a întregului: blocuri și suprafețe în succesiune, evoluând în chip aditiv, fără vreo direcționare anume. Evitarea deliberată a legăturilor cauzale dintre secțiuni (ce se succed adesea prin adiționare, fără treceri) împiedică construirea unui parcurs în devenire; jocul așteptare - confirmare este pus între paranteze, receptorul cufundându-se într-o atitudine mai degrabă pasivă.

Piesele din cadrul ciclurilor-suită sunt legate prin diverse tipuri de relații simetrice, ce stabilesc conexiuni structurale între diversele piese (*Les Corps Glorieux, Quatuor, Livre d'Orgue*) sau prin folosirea temelor ciclice (*Quatuor, Visions de l'Amen, Vingt Regards, Harawi, Turangalîla*).

Uneori arhitecturile (mai ales cele bazate pe principiul permutărilor) au un sfârșit brusc, parcă decupat (odată cu terminarea numărului propus de permutări ia sfârșit și piesa), creând parcă senzația că ascultăm un fragment dintr-un parcurs ce evoluează etern și la care devenim pentru un moment tangenți.

Forma care îl definește este cea de rondo (succesiune de secțiuni fără obligativitatea relaționării materialului și evoluând pe principiul buclei, prin repetări variate), caracterizat la Messiaen prin absența aproape totală a punților și prin numărul mare de secțiuni (de obicei între cinci și zece). Refrenele pot fi două, iar varierile se fac fie prin adiționarea unor elemente noi, fie prin suprapunerea a două secțiuni anterior independente (succesivul devenind simultan). Simpla alăturare a diverselor secțiuni și revenirea acestei alăturări, ființarea într-un timp comun este ceea ce le unește; secțiunile sale nu interacționează, ele coexistă. Este de notat construirea celui de-al doilea refren din *Neumes rythmiques* pe baza

https://biblioteca-digitala.ro

nu a unui material, ci a unui principiu (cel al non-retrogradabilității) ce îmbracă la fiecare apariție înfățișări noi!

O formă care nu putea lipsi din repertoriul său, dată fiind similitudinea cu principiul non-retrogradabilității, este cea palindromică (*Chant d'extase dans un paysage triste* din *Huit Préludes* sau *Le merle bleu* din *Oiseaux exotiques*).

Nu lipsesc forme derivate din cele ale cântului gregorian ('grande antienne ornée' - *Subtilité des Corps glorieux*; 'alleluia cu vocalize' - *Résurrection* în *Chants de Terre...*; kyrie - nr. 7 din *Les Corps glorieux*; secvența - secț. a 2a din *Le Verbe* în *La Nativité*), sau adaptări originale ale formelor clasice (sonată, fugă), ale căror secțiuni sunt văzute ca autonome și interșanjabile, creând astfel forme adaptate propriei viziuni, dar a căror reclamată înrudire cu cele clasice rămâne discutabilă. Foarte interesantă este trecerea structurii ritmurilor hinduse în planul formei, ca tipare ce guvernează într-un mod mai profund, ca un fel de *Ursatz*, arcuirea frazelor. *Par Lui tout a été fait* din *Vingt Regards* este extinderea la nivel de formă a ritmului 'râgavardhana': celulă non-retrogradabilă, ale cărei elemente se află într-un raport de 2:3:2 - proporție ce se păstrează la nivel macroformal - urmată de o valoare lungă. De asemenea, în prima secțiune a *Antienne de la Conversation intérieure* în *Trois petites liturgies* durata totală a fiecărui fragment cântat (excluzând pauzele) formează în fiecare sub-secțiune un tipar non-retrogradabil: 7-8-7; 7-10-7; 7-12-7. Duratele totale ale subsecțiunilor (incluzând-o și pe următoarea) sunt 40-54-52-80, apropiindu-se mult de schema râgavardhanei (2-3-2-12).

Un alt tip de formă este cel ce urmărește ritmurile naturii, pendularea zi-noapte (*Réveil des Oiseaux, Catalogue d'Oiseaux, Oiseaux exotiques, La Fauvette des Jardins,* piese ale ciclurilor *Sept Haïkaï* sau *Des Canyons aux Etoiles*). Elementele de echilibru, care dau coerență întregului nu sunt cântecele păsărilor, ci elementele statice, minerale sau momentele zilei, care sunt folosite fie cu un caracter leit-motivic, fie prin crearea unor simetrii (răsăritul devine prin retrogradare apus). Messiaen poate construi astfel cicluri de dimensiuni strivitoare, având în componență o cantitate bulversantă de unități de vocabular; ceea ce salvează lucrurile este sfera congruent-semantică a acestora, întregul devenind totuși compatibil.

Couleurs de la Cité céleste este poate singura în care granițele dintre secțiuni, până acum ferm trasate, dispar aproape complet, rezultatul fiind un imens și quasi-static obiect sonor. Această lucrare, împreună cu altele precum *Chronochromie* sau *Catalogue d'Oiseaux* introduc un alt gen de reper formal: revenirea unei nuanțe, a unui ansamblu de timbruri, a unei densități sau modalități de atac.

Piesele ultimei perioade aduc un plus de clasicizare arcurilor formale; arhitecturile redevin clare, ferm definite.

https://biblioteca-digitala.ro

Pauza îndeplinește la Messiaen roluri variate, de la cel al virgulei (ce delimitează intervențiile ornitologice) până la roluri în variația morfologică sau chiar în organizările sintactice.

Ea poate fi considerată element de variație morfologică în *Turangalîla* (*Jardin du sommeil d'amour*, p.245-246), unde sunetele sunt substituite de pauze și invers, procedeu ce va face mare carieră în muzica serială. În *La Merle de roche* (*Catalogue d'Oiseaux*) pauzele fac parte din 'organizarea celulară' a parcursului ritmic, creând prin permutări un permanent balans plin-gol.

Roluri sintactice îi sunt atribuite în *Turangalîla II* (cf.7), unde pe de o parte joacă rolul unui personaj ritmic (le temple-blocks sau maracas), iar pe de altă parte păstrează nealterată lungimea parcursului ritmic (la piatto sosp., cymb.ch., tam-tam), indiferent de modificările cărora le sunt supuse formulele ritmice. Balansul plin-gol este reiterat în *Jardin du sommeil..* și la nivel sintactic, prin succesiunea unor intervale egale de sunete și pauze (p.246) sau prin contrabalansarea lărgirii/contractării motivice, dimensiunea globală rămânând aceeași (p.254-263). *Offertoire* (*Messe de la Pentecôte*) prezintă în codă crâmpeie întrerupte de pauze ce par a avea rolul unui vehicul ce ne transportă în Timp. Tehnicile serial-aleatoare lasă și ele urme, determinându-l să folosească pauze cu durată aleatorie în *Le Chocard des Alpes* (*Catalogue d'Oiseaux*).

Dar pauza are roluri importante și în arcuirea formală a unor piese. Ea este cea care delimitează formal și simbolic cele două secțiuni ale *Combat de la Mort et de la Vie* (*Les Corps glorieux*) sau cea care rezolvă punctul culminant în *Psalmodie de l'ubiquité par Amour* (nr.3 în *Trois petites liturgies*). În *Réveil des Oiseaux*, întreaga piesă este structurată binar de pauzele ce sunt asociate cadenzelor pianului.

Pauza își pierde covârșitor din importanță într-o piesă ca *Mode de valeurs...*, în care înlocuiește sporadic părți ale unor valori, fără nici un efect real în context.

Aspecte semantice. Înclinația sa nativă către simbol, către un programatism spiritual-creștin este cheia multora dintre opțiunile sale de limbaj. Lumea divină, cea naturală și cea umană reprezintă în viziunea sa lumi conjuncte; este suficient a arunca o privire peste titlurile lucrărilor sale pentru a observa câte dintre acestea trimit la una din aceste lumi.

Dimensiunea creștină a personalității sale este cea care marchează viziunea sa anistorică, non-evenimențială asupra Timpului, dând naștere unei muzici lipsite de conflicte, fără tensiuni și accente dramatice, egală cu sine, contemplativă. S-a observat consecvența cu care Messiaen urmărește (cel puțin la nivel teoretic) păstrarea trăsăturilor semantice ale unui material, în ciuda diverselor variații morfologice pe care i le aplică. Piesele sale derulează suprafețe sau blocuri, al căror contact nu generează realități sonore noi; ele ființează unul lângă altul fără o relaționare activă; simpla lor expunere într-un timp comun și uneori afinitățile semantice le fac posibilă coexistența.

https://biblioteca-digitala.ro

Aspectul a-măsurat al întregului său **vocabular** trimite la dorința evadării din pulsatoriul imanent. În plus, numerele prime amintesc de esența unică și indestructibilă a Divinului; ritmurile non-retrogradabile simbolizează relația alfa-omega. Gamele cromatice vorbesc despre curgerea Timpului: cele crescătoare - spre Trecut, cele descrescătoare - spre viitor, alcătuind împreună un soi de timp circular, ce asimilează deopotrivă trecutul și viitorul. Valorile lungi sunt expresia unei lumi în care temporalitatea este suspendată (în *Combat de la Mort...* trecerea în etern este redată prin înlocuirea pulsației din prima secțiune cu valori lungi); ele mai pot reprezenta galaxiile (infinitul mare), opuse valorilor scurte ce sugerează electronii și fotonii (infinitul mic). Ritmurile hinduse au semnificații precise, legate de eternitate, înviere etc. Folosirea cântului păsărilor este văzută ca expresie a purității și vehicul între cele două lumi (vezi întruchiparea Sfântului Duh sau a îngerilor; lebedele Capitoliului etc.), ca regăsire a unui drum pe care omul l-a pierdut, odată cu prăbușirea din Paradis. Regretabilă este dihotomia între intenție și realizare: utilizarea stilului 'oiseau' în suprapuneri babilonice (*Chronochromie*) le anulează complet valoarea estetică și simbolică.

Elemente de **variație morfologică** precum augmentarea/diminuarea, respectiv amplificarea/diminuarea ritmurilor (și a intervalelor) simbolizează mobilitatea Corpurilor Glorioase (*Les Corps glorieux*), ce pot transcende cu ușurință spațiul și timpul.

Unele **organizări sintactice** au de asemenea o valoare simbolică: pedala afirmă eternitatea și atotputernicia Divinului; canonul exprimă legea, ascultarea.

Predilecția sa pentru repetări și reveniri în **plan formal** are ca pandant semantic permanența, iar ca scop - construirea acelui timp spiralat, ce nu încetează a se întoarce către sine. Situații flagrante, cum ar fi repetarea continuă a valorii de referință (*Louange à l'éternité de Jésus* din *Quatuor*) sau a unei celule ritmice (*Louange à l'imortalité de Jésus* din *Quatuor*) sunt evident legate de ideea de nemurire, de divin.

Tot în plan arhitectural, folosirea numerelor sfinte dă viabilitate unor lucrări (asemănător principiului secțiunii de aur). Trei este la el simbolul eternității, fiind temeiul construcției unor piese ca *Le Mystère de la Sainte Trinité* din *Les Corps glorieux* sau *Regard du Fils sur le Fils* din *Vingt Regards*; trei piese are și ciclul *Trois petites liturgies*). Cinci este simbolul lui Shiva (moartea Morții, deci învierea, apropiindu-se de profilul lui Cristos), fiind numărul pieselor din *Messe de la Pentecôte*; șapte piese au ciclurile *Les Corps glorieux, Visions de l'Amen* și *Quatuor* (la aceasta adăugându-se un *Intermède*).

Le Mystère de la Sainte Trinité este „invadată" de simbolismul numerelor: polifonie pe trei voci, trei puncte culminante, melodie principală bazată pe o Kyrie în nouă valuri, folosirea tâlei I (bazată pe cele trei ritmuri Sharngadeva) la pedalier. Cele trei straturi au un număr diferit de fraze, cu lungimi diverse: șapte fraze în grav, nouă în melodia principală și cinci în pedalier (plasate în diferite momente ale mișcării).

https://biblioteca-digitala.ro

Din păcate, nu putem să nu recunoaştem neconcordanţa între atitudinea reculeasă şi detaşată pe care Messiaen o doreşte în interpretarea lucrărilor sale şi imposibilitatea obiectivă a interpreţilor de a transcende dificultăţile (mai ales ritmice) uneori insurmontabile ale partiturii.

Rezerve se pot exprima şi cu privire la scoaterea ritmurilor greceşti şi mai cu seamă hinduse din contextul funcţional şi cultural care le determina semantica, ceea ce le transformă pe acestea în mare parte în obiecte sonore inerte şi aride, participante la un „joc cu mărgelele de sticlă". Adăugând faptul că acestor ritmuri li se aplică de multe ori modificări morfologice străine de substanţa acestora, se poate concluziona că, deşi foarte interesante din punct de vedere teoretic, modul în care au fost utilizate a făcut imposibilă conservarea virtuţilor lor originare.

Un alt punct care se poate pune în discuţie este prezenţa vagului în muzica sa. Indispensabilă oricărei opere de artă, această categorie estetică se traduce într-un raport direct proporţional între numărul interpretărilor posibile şi valoarea lucrării. La Messiaen însă, toate palierele ritmice etalează o transparenţă totală, de la vocabularul original dar foarte clar articulat, trecând prin tehnicile variaţionale sistemice, la organizările sintactice limpezi sau la formele cu contururi ferme. Poate că rezervele exprimate de unii comentatori la adresa secţionalizării excesive, a staticismului au în subsol această nevoie neîmplinită de difuz, de vag, de pluralitate a interpretărilor ce pare a lipsi operelor sale.

Adesea grija pentru organizare şi efectul sonor real rezultat contrazic linia conceptuală. Cantitatea mare de noutate a vocabularului său ritmic şi a tehnicilor de variaţie pare să-l fi obligat către clarificare, sistematizare, organizare, aşa cum învăţarea unei alte limbi obligă mai întâi la structurarea gramaticii; abia apoi ar urma poezia, subtilităţile şi jocul de cuvinte. Astfel, Messiaen pendulează între **formaţia sa spirituală**, profund creştină şi **tentaţia structuralistă,** indusă pe de o parte de necesitatea de a organiza un material sonor (şi în special ritmic) atât de nou şi de vast, pe de altă parte de complexul de a nu rămâne în urma vremii şi a propriilor lui elevi, care-l determină la concesii semnificative. Spiritul exclusivist al compozitorilor seriali nu-l recunoaşte decât pe „noul" Messiaen, neselectându-i în concertele 'Domaine musical' nici o compoziţie anterioară *Mode de valeurs et d'intensités*, considerată „son chef-d'ouvre". Noua orientare îl împinge pe Messiaen în direcţia unor experimente aride, în care fiecare gest artistic trebuie justificat printr-o organizare strictă. Moda non-repetitivă şi egalul pus între complexitate (văzută ca încărcare, aglomerare de elemente) şi valoare conduc la pagini precum *Epode* din *Chronochromie*, în care cizelarea fiecărui detaliu se pierde iremediabil într-o babilonie informă. Piesele acestei perioade cuprind lucrări-dicţionar, ce etalează un mare număr de ritmuri (*Cantéyodjaya, Neumes rythmiques, Messe de la Pentecôte*) sau lucrări în care abdică de la principii exprimate (rezerva faţă de lucrul cu valori iraţionale sau interesul pentru potenţialul semantic al vocabularului ritmic) în beneficiul unei rigori exagerate, dublată de un joc intelectualist (*Livre d'Orgue, Chronochromie*). Aglomerările disonantice şi complexitatea ridicată a unor pasaje ritmice nu vin în sprijinul doritei

https://biblioteca-digitala.ro

transcendențe, care rămâne în multe cazuri o frumoasă utopie. Abia spre sfârșitul vieții va reuși eliberarea de presiunea generată de dorința de a fi în pas cu vremea.

Perioadele sale creatoare dau pe rând câștig de cauză uneia sau alteia dintre tendințe: Creația sa se poate împărți în trei mari perioade: cea „romantică", inventivă, plină de încărcătură și interes real pentru comunicare, cea structuralist-experimentală (1949-1962), și cea târzie, caracterizată de renunțarea treptată la supracomplexificare și aglomerare, în favoarea unei consecvențe în conturarea semanticii dorite.

BIBLIOGRAFIE:

Bosseur, Dominique et Jean-Yves - *Révolutions musicales (La musique contemporaine depuis 1945)*, France, Minerve, 1993.

Boulez, Pierre - *Points de repère*, textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez; Chr. Bourgeois, 1981.

Duteurtre, Benoît - *Requiem pour une avantgarde*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1995.

Frémiot, Marcel - *Le Rythme dans le langage d'Oivier Messiaen*, în *Polyphonie* (Revue musicale trimestrielle), nr. *Le rythme musical,* 1948, p.58-64.

Goléa, Antoine - *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Juiiliard, 1960.

Goléa, Antoine - *Vingt ans de musique contemporaine* (vol.II - *De Boulez à l'inconnu*), Éd. Seghers, 1962.

Griffiths, Paul - *Brève histoire de la musique moderne (de Debussy à Boulez)*, Fayard, 1992.

Halbreich, Harry - *Olivier Messiaen*, Fayard/Fondation SACEM, 1980.

Iorgulescu, Adrian - *Timpul muzical - Materie și metaforă*, Edit. Muzicală, București, 1988.

Marcus, Solomon - *Timpul*, Edit. Albatros, București, 1985.

Messiaen, Olivier - *Technique de mon langage musical* - Alphonse Leduc, Paris, 1955.

Meţianu, Lucian - *Temps, Espace, Energie, Densité*, Rev. *Muzica*, nr.2/1997.

Reverdy, Michèle - *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Alphonse Leduc, Paris, 1978.

Samuel, Claude - *Entretiens avec Olivier Messiaen* - Pierre Belfond, 1967.

Sherlaw-Johnson, Robert - *Messiaen*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1975.

Stravinski, Igor - *Poetica muzicală*, Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Oleg GARAZ

De la muzica în spaţiu la spaţialitatea muzicală

1. Spaţialitatea – condiţie primară a articulării fenomenului muzical

Ce punem în locul reprezentărilor temporale atunci când acestea ar fi fost suprimate şi în conştiinţa noastră muzica s-ar fi eliberat de ele definitiv? Am putea formula şi altfel: cu ce rămânem? Soluţiile ni le-ar putea oferi aceeaşi sintagmă - spaţio-temporalitatea muzicală, din a cărei dualitate vom fi eliminat, măcar parţial dacă nu şi definitiv, temporalitatea. Rămâne doar spaţialitatea şi problema conştientizării în profunzime a multitudinii de nivele la care aceasta îşi exercită funcţionalitatea în interiorul unei compoziţii muzicale.

Cum atingem însă problema spaţialităţii şi, în cazul nostru, a unei spaţialităţi specific muzicale? Ce este aceasta? Cum ne-o apropiem? Cum pătrundem înspre ea, cum o asimilăm şi cum, într-un final, operăm cu reprezentările spaţiului muzical?

În primul rând ar trebui să constatăm o clară deplasare înspre spaţialitazare discursului în muzica secolului XX chiar pe linia abolirii notaţiei metrice tradiţionale cu acea "tiranie" a barei de măsură care secţiona, cel puţin la modul vizual, continuitatea liniilor funcţionale ale partiturii. Într-un opus aleatoric textul muzical "curge" fără a fi secţionat de "rupturile" vizuale impuse de "teroarea" măsurii muzicale. Chiar mai mult, se renunţă şi la "socotirea", "numerotarea" şi "încolonarea" metrică, dar şi cronometrică a duratelor. Se renunţă chiar la "temporalizarea" procesului de evoluţie/desfăşurare muzicală.

În construirea acestui model de reprezentare, chiar cu riscul ca prezentarea să capete un caracter "exclusivist", vom porni de la datul obiectiv al manifestării fenomenului muzical, al cărui habitat primar este acel spaţiu, tridimensional, în care existăm de zi cu zi. Astfel, ca posibilitate esenţială a existenţei fenomenului muzical se impune mai întâi de toate condiţia existenţei unui spaţiu în care muzica ar putea începe şi, bineînţeles, continua în forma ei fenomenală. Secvenţa numită temporală căpătă posibilitatea de articulare doar în cazul în care este respectată condiţia primară - spaţiul obiectiv propriu-zis. Fără datul spaţial n-ar mai fi posibilă nici muzica, dar nici articularea aşa-zisului dat temporal, chiar dacă e să-l acceptăm în semnificaţia lui de abstracţiune utilitară.

Într-un al doilea sens, reprezentarea unei compoziţii muzicale ţine, în fundamentele ei, de starea de totalitate, de toate sunetele, structurile sau/şi fenomenele din care ea este compusă şi care sunt expuse, de la primul şi până la

https://biblioteca-digitala.ro

ultimul, în procesul interpretării. Să fie oare această totalitate de substanță temporală? Sau, poate, totalitatea structurală, ca scop și stare finală a compoziției muzicale, ține mai degrabă de realizarea unui "edificiu" spațial, tinzând, în urma tuturor acumulărilor de formă și sens, înspre integrarea finală a tuturor stărilor prin care trece forma muzicală în evoluția ei.

Analogiile "arhitecturale" sau/și arhitectonice abundă în acest sens. Tot astfel, în știința cu numele "compoziție muzicală" se vorbește despre puterea dătătoarea de formă a intonațiilor primare, pe care compozitorul le utilizează în procesul desăvârșirii unui opus. Deci, se vorbește mai întâi de toate de capacitatea intonațiilor de a genera proces și, într-un final, a genera structura și a-i menține edificarea. Vorbim astfel despre fenomenul de durabilitate și rezistență a elementelor de "construcție" a compoziției muzicale, în care justa proporționare a părților constitutive reprezintă una dintre cheile reușitei. Modelul gândirii muzicale beethoveniene este relevant în acest sens, iar Simfonia a V-a reprezintă un model strălucit al acestui tip de gândire.

Problema totalității este una cu atât mai importantă în cazul fenomenului muzical, cu cât pe tot parcursul interpretării compoziției muzicale această totalitate există doar în calitate de dat virtual. În tot timpul interpretării totalitatea este sugerată doar prin intensitatea și densitatea acumulărilor realizate în fiecare punct al "traiectoriei" procesuale. Chiar mai mult, această totalitate este una practic inexsitentă ca dat obiectiv, deoarece în realitate, odată cu atingerea ultimelor sunete ale compoziției muzicale, procesul acumulării se epuizează fără a oferi o imagine statică a tuturor acumulărilor de structură realizate până în acest ultim moment. În cel mai bun caz putem vorbi despre o structură sintetică, mai mult sau mai puțin completă, existentă doar în conștiință.

Aici însă ne interesează mai mult faptul că toate acumulările urmează un traiect corelativ în esența lui[1], sensul și modul acumulărilor de structură fiind realizate în conformitate cu acea imagine virtuală a totalității, pe care compozitorul o are în conștiința lui. Procesul de corelare, deci raportare la acea intuiție a echilibrului, proporției, coerenței și integrității compoziției muzicale virtuale, are loc continuu, pe toată durata procesului de compunere a lucrării. Nici un "gest" sonor al compozitorului nu este întâmplător, chiar dacă la o primă vedere compoziția muzicală în forma ei interpretată are o existență autonomă. Astfel, putem afirma că reprezentarea totalității precede, într-un sens general, chiar scrierea propriu-zisă a compoziției muzicale, notarea acesteia pe portativ.

[1] În acest sens este absolut egal că vorbim despre o lucrare a clasicismului vienez sau despre un opus aleatoric, deoarece oricum am lua-o, gândirea compozitorului sau a interpretului (în cazul muzicii aleatorice – a compozitorului-interpret) funcționează după criterii de corelare (retroversivă) și extrapolare (prospectivă), în funcție de corelările realizate. Chiar și extrapolarea exercită o funcție corelativă în sensul în care este vorba de o permanentă raportare la originalul extrapolabil sau de anumite grade de îndepărtare de acesta. Astfel, vorbim despre diferențe de grad și nu de prag între procesul de compunere a unui opus baroc sau, spre exemplu, a unei mostre bruitiste.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce ar fi însă specific în existența fenomenului muzical în spațiu din moment ce toate fenomenele și obiectele lumii există în același spațiu? Ce aduce muzica specific, prin articularea ei, în ceea ce este spațiul în care există ea? Mai mult, care este acel spor de spațialitate pe care îl realizează muzica? Pentru a conștientiza acest specific sau/și spor de spațialitate realizat prin intermediul fenomenului muzical, ar trebui să traducem datele tridimensionalului prin termenii specifici articulării compoziției muzicale.

În primul rând vom porni de la un dat fundamental al muzicii - procesualitatea, termen al cărui șir sinonimal este evident: desfășurarea, acumularea, expansiunea, mișcarea, înaintarea (progresia) etc., toate aceste determinative oglindind, bineînțeles, aspectele particulare, dar și constitutive ale procesualității ca dat mai întâi de toate **spațial,** deoarece toate "sinonimele" fenomenale ale procesualității sau, altfel spus, atributele acesteia, ființează ca daturi spațiale și prin modul lor de articulare reclamă mai întâi de toate **spațialitatea**.

Aplicat spațialității, fenomenul și funcțiile procesuale ne arată cu claritate că și categoria spațiului este una acumulativă, iar în desfășurarea compoziției muzicale intuițiile primare sunt legate în primul rând de consecințele unor acumulări de **spațialitate muzicală** și nu de acumulări de **temporalitate "muzicală",** din moment ce acestea din urmă cedează în consistența "obiectivității" sale. Căpătăm astfel imaginea unei spațialități **dinamice**, pe care compoziția muzicală ne-o prezintă în **creșterea** (1) ei acumulativ-expansivă, dar și în ființarea ei **fluctuantă** (2).

Afirmăm toate acestea deoarece "receptarea orizontalei muzicale - procesul temporal de desfășurare a compoziției muzicale sau a vreunei părți a acesteia – se bazează, de fapt, pe diferite reprezentări spațiale. Însă predominante sunt reprezentările generalizate, schematizate legate de construcție, de ordinea dispunerii, de simetrie sau asimetrie, de importanța unor momente față de altele - reprezentările momentelor deja trecute sau care se vor întâmpla sau și unele și altele, dispuse într-o oarecare schemă-succesiune"[2].

2. Polimorfismul semantic al spațialității muzicale

Spațialitatea muzicală ne oferă posibilitatea să vorbim în termeni proprii și cât se poate de apropiați de realitatea compoziției muzicale, deoarece anume spațialitatea implică în primul rând problema formei muzicale, dar și totalitatea aspectelor specifice legate de articularea acesteia mai întâi de toate ca dat spațial și nu temporal.

Chiar termenul de "formă" și constituenta acestuia – "structura", sugerează în primul rând esența lor de fenomene aparținând spațialului mai degrabă decât

[2] Nazaikinskii, E., Psihologia receptării muzicale, Ed. "Muzîka", Moscova, 1972, pag. 165.

https://biblioteca-digitala.ro

temporalului, deoarece un aspect particular al semnificației de "spațiu" în cazul structurii muzicale este chiar deschiderea înspre sugestii legate de "arhitecturalitatea" formei muzicale.

Într-un alt sens, unul legat de "fiziologismul" intim al structurii muzicale și specific zonei muzicale, fenomenele aparținând dinamismului desfășurării sunt desemnate prin termeni aparținând "corporalității" și "asamblajului" – articulația. Forma *se* **articulează** și, în același timp, forma este compusă din **articulații.** Iar acestea, pe lângă faptul de a fi termeni prin care indicăm spațialitatea, se desfășoară și se integrează ca fenomene ale spațialului, trimițând înspre imagini de articulare în spațiu. În acest moment interesează mai puțin ce se articulează. Tot astfel, este evidentă și trimiterea înspre reprezentări ce țin de "tehnicitate", "mașinism" sau, într-un alt sens, de "rețea moleculară" sau dat "asamblabil".

Este evident că acumulările terminologice, dar și semantice în direcția substanțialității spațiale sunt plasate pe vectorul unei creșteri progresive de consistență, pe când același model de raționare plasează sugestia temporală pe vectorul unei progresive diminuări. Astfel, termenii precum "arhitecturalitatea", "asamblajul", "articulația", "structura", "configurația" sau/și "forma", cu extensii înspre "tehnicitate" și "mașinism" sau "corporalitate", servesc imagistica de tip spațial. Iconismul acestor reprezentări, într-un prim moment al analizei, servește drept o "bibliotecă" sau "trusă de instrumente" analitice pentru a prezenta sistematic sau/și static elementele constitutive ale dinamismului spațial al compoziției muzicale.

3. Elementele constitutive ale dinamismului structurii muzicale

Dacă respectăm atât litera, cât și spiritul enunțului lui E. Varese, conform căruia forma muzicală se acumulează pe măsura epuizării actului interpretativ, atunci mult mai corect ar fi să spunem că forma muzicală se acumulează mai degrabă în substanța ei spațială, categoriile temporalului nefiind funcționale în acest caz. Altfel spus, forma muzicală se acumulează mai degrabă spațial decât temporal.

O primă idee ar fi că într-un sens temporal trăim, ca dat al realității obiective, nu altceva decât secvența de actualitate, ea fiind singura operabilă în sensul validității obiectuale. În acest sens, "temporalitate" propriu-zisă se autoexclude din datele operabile sau/și impuse ca specifice în aria fenomenului muzical.

Potențialitatea neexistând încă, trecutul există doar în calitatea de amprentă impregnată în psihicul receptorului. Astfel, în timpul receptării sau/și reprezentării ulterioare a lucrării muzicale interpretate constatăm nu atât curgerea propriu-zisă a timpului ("muzical" sau oricare ar fi acesta), ci mai degrabă acumularea, creșterea și dilatarea continuă a acelui "corp mental" al operei

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale care se construiește în conștiința auditorului și care, într-un sens "temporal", reprezintă o constantă, statică în substanța ei. De această dată ne referim la stările ce țin de dinamismul structurii.

Un prim atribut al dinamismului structural este **mișcarea**. Forma muzicală este compusă dintr-o multitudine de forme constitutive (de la intonația propriu-zisă și până la nivelul formelor sintetice), pe care le receptăm, simultan cu încărcătura lor semantică, drept daturi mobile.

O primă calitate a **mișcării** este **deplasarea** (1), deci parcurgerea unui spațiu dintre două sunete, nemaivorbind că și un singur sunet îl receptăm drept **corp spațial** în funcție de înălțimea, intensitatea, timbrul sau durata lui. Acestea sunt cele patru "coordonate" dătătoare de fenomenalitate ale sunetului muzical. În timpul audiției muzicale însă, și aici intervine un moment de specificitate, această ***deplasare*** semnifică o ***deplasare*** atât a elementelor materiale a lucrării muzicale în cauză, interșanjabilitatea lor, cât și o ***deplasare*** a sensurilor pe care aceste elemente le conțin în sincretica întrepătrundere a sensului cu "suportul", care este materialul sonor propriu-zis. Avem în fața o "împreună" mișcare, deci evoluție/transformare a sensului/sonorității (evoluția sensului/ transformările sonorității).

Respectivele însușiri ale sunetului muzical (cei patru parametri mai sus amintiți) au ca funcții corespondente localizarea spațială - sus-jos (înălțimea) și față-spate (intensitatea), iconicitatea "coloristică" (timbrul) și întinderea (durata) ca dimensiune a "suprafeței" sonore. Această deplasare nu este una în linie dreaptă, dacă ne gândim la însușirile mai sus amintite ale sunetului muzical. Colaborarea intensității cu înălțimea, spre exemplu, deja ne oferă modelul unei deplasări spațializate: de la un do acut (octava a treia) în forte la un la grav (în octava mare) în piano, deplasarea fiind realizată simultan pe linia înălțimilor, dar și pe cea a intensității. Parametrul timbrului ar adăuga în complexitate traiectoriei – de la un do acut în forte la flaut la un la grav în piano la grupul corzilor. Durata ar aduce un plus de diversitate în această ecuație, deoarece am putea imagina un grup de șaisprezecimi pe înălțimea do, cu intensitatea forte la flaut și o mișcare înspre un sunet lung (eventual cu valoare de notă întreagă) în piano la grupul de corzi. Patru calități ale unei deplasări între două sunete semnifică, de fapt, patru tipuri simultane de mișcare și aceasta doar între două sunete! Să ne imaginăm doar cât dinamism și motricitate ar conține un fugato instrumental dintr-un Concert brandenburgic de J.S. Bach!

O a doua calitate este **interacțiunea** (2), pe care o putem interpreta mai degrabă în calitatea ei de cauză sau/și energie a deplasării. Interacțiunea valorizează faptul deplasării în sensul, în care aceasta din urmă este realizată într-un anumit scop (structural-semantic), deci sunetele nu se succed întâmplător, ci cu un anume sens și vizând o multitudine de scopuri (imediate sau/și mai

https://biblioteca-digitala.ro

îndepărtate) în primul rând pur acustice si, pornind de aici, și semantice (conținutiste)[3].

Fenomenul interacțiunii realizează semnificația spațială în primul rând prin continua generare a noi moduri de interacțiune între sunete sau, mai corect spus, între ansambluri organizate de sunete (mulțimi sau populații de sunete). Mai simplu spus, pentru a realiza deplasarea de la un sunet la altul, aceasta trebuie să aibă un scop extrem de precis – melodic, armonic, polifonic sau pur și simplu timbral. Apariția unui următor sunet (sau sunete) este foarte bine motivată (de către compozitor) și cauzată (de către întreaga acumulare structurală premergătoare).

Mai mult, există un punct "zero" al compoziției muzicale, care este primul sunet (sau grup de sunete). Pornind de la acest moment se poate întâmpla orice, în orice direcție și înspre orice sens. Însă cu cât înaintăm mai mult, făcându-și apariția noi și noi sunete, acumulările de sens reduc tot mai mult din acea totalitate de posibiltăți existentă la începutul compoziției sau-și interpretării. Multitudinea de corelări realizate (între sunete, între secțiuni sau articulații) condiționează tot mai precis direcția extrapolărilor. Chiar și în cazul unui receptor avizat, este dificilă realizarea unei predicții în ceea ce privește direcția și calitatea transformărilor pe care le va suporta materialul muzical. Înaintarea, împreună cu sonoritatea, prin acumularea de structură a compoziției muzicale, permite o tot mai facilă și precisă anticipare a evenimentelor ce vor urma. Într-un sens global, compoziția muzicală se "relevă" în conștiință, ultimul sunet al compoziției muzicale marchând, practic, "moartea" ultimei posibilități, și instaurându-se o singură posibilitate în forma ei realizată.

Astfel, se edifică un sistem extrem de complex "etajat" de interacțiuni imediate și distanțate, interacțiuni vizând acumularea unui sens global (spre exemplu, acumularea sunetelor înspre o structură melodică) sau unul imediat (rezolvarea sensibilei în tonică într-o cadență). Interacțiunea asigură generarea,

---

[3] Aceste scopuri pot fi **intrinseci**, dacă ne gândim la o logică non- sau meta-"expresivistă" a "sunetelor în sine", a logicii interne non- sau meta-"imagistice" sau/și "semantice" care ține de ordinea sonoră pură a echilibrelor și raporturilor acustice. Prin scopuri **extrinseci** înțelegem acea funcționalitate atributivă cum ar fi o sumă de stări ale "semanticității" muzicale – "expresivismul", "imaginismul" sau/și "comunicativismul" muzicii, nemaivorbind despre "lingvisticitatea" acesteia. Bineînțeles, că aceste stări ale semantismului au, conform unei mentalități diletante, scopul de a ne "explica" acel sacramental mesaj al muzicii, pe care, chipurile, compozitorul s-a străduit cu atâta încrâncenare să-l cifreze într-un limbaj atât de abstract care este "limbajul" muzical (!)

"Revolta" împotriva semanticității în exclusivitate extrinseci a sunetelor muzicale ar putea fi ilustrată prin creația lui Anton Webern, a cărui gândire muzicală "cristalizată" (non-redundantă, după cum o definea autorul) genera sonorități similare unor "cristale sonore". Într-un alt sens, această semanticitate, deci "conținutivism" exclusiv (în totala defavoare a factorului acustic primar), însoțit de un puternic element de esteticizare – "sonoritate frumoasă" sau/și "expresivă" – poate fi ilustrată prin muzica lui Verdi-Wagner-Brahms, fără a-l exclude însă și pe Debussy.

https://biblioteca-digitala.ro

configurarea, cristalizarea și acumularea structurii. Din acest șir, vizibilă ne este doar secvența de **acumulare** (3), care, într-un final, reprezintă sensul interacțiunii.

O următoare întrebare ar fi însă **ce se acumulează?** Urmărind edificarea și funcționarea semnificației spațiale, nu ar fi suficient să spunem doar **structura**.

Astfel, pe lângă acumulările de structuralitate, trebuie să vorbim despre acumulările de **dimensiuni** și **volume** din care această structuralitate se integrează și care reprezintă două atribute esențiale ale structurii. Vorbim aici despre "dimensiunile" articulațiilor, dar și despre consistența/densitatea "volumelor"pe care le ocupă în "tetradimensionalitatea" spațiului muzical, spre exemplu, un acord, o linie melodică, o temă, o perioadă, o strofă, o formă tristrofică mică în ecuația unei forme de sonată etc.

Ar trebui, deci, să reorientăm semnificația termenului de procesualitate înspre indicarea acelui spor de "structuralitate" a compoziției muzicale, care este posibil doar odată cu realizarea unor acumulări de spațialitate – dimensiuni și volume de structură. Aceasta ar fi o modalitate "tridimensională" de reprezentare a structurii, existând însă și o modalitate oarecum alternativă de reprezentare – una "topografică". În acest sens, putem vorbi despre **arii** sonore în calitatea lor de **suprafețe** sau/și **relief**.

Prin acumulare continuă se extinde structura, care în reprezentarea finală, generalizată și esențializată, este evaluată în specificul ei ca dat al formei muzicale: proporții, relații de interdependență și intercondiționare (imediată sau distanțată, concentrică sau consecutivă), ierarhie, variabile sau/și priorități funcționale, raporturi de cantități și dimensiuni. Aceasta este o reprezentare **in nuce** a tipologiilor de evenimente sau stări care au loc în timpul acumulării de structură-spațiu muzical.

4. Specificul dinamismului fenomenal al structurii muzicale

O ultimă idee s-ar referi la dinamismul **dimensiunilor** și **volumelor**, a **ariilor**, **suprafețelor** și **reliefurilor** sonore. Esențial este faptul că toate aceste stări ale structurii reprezintă o sumă de daturi **fluctuante** sau/și **variabile**, iar această semnificație reprezintă o evidență de prim plan în ordinea funcționalității acestora în receptarea, dar și edificarea globală a formei muzicale în conștiință.

Dimensiunile sunt plasate într-un proces de continuă **expansiune-diminuare**, **volumele** - într-un proces de **concentrare-rarefiere** a densității interioare, **ariile** și **suprafețele** sonore - într-o continuă **derulare** și **desfășurare**, iar **reliefurile** muzicale sunt constituite ca un ansamblu de **denivelări, pante, piscuri** sau/și **plaje** etc. Toate aceste stări sunt, în același timp, organizate într-o succesiune generativă, în care **interacțiunea** se **articulează** ca o **intercondiționare**. Altfel spus, atingerea stării de **plajă** (atribut al **reliefului**, dar și sugestie a orizontalității) condiționează, în ordinea funcțională a **desfășurării** expansive, generarea stării de **pantă** sau **denivelare**, iar **expansiunea-**

https://biblioteca-digitala.ro

concentrarea în mod obligatoriu va genera o **diminuare-rarefiere**. Articularea completă a uneia dintre stări imediat va genera deplasarea înspre opusul acesteia și invers.

Tot astfel, în reprezentarea **derulării** unor **arii** sau **suprafețe** sonore este esențial modul de **derulare**, care se manifestă prin continua alternare între polii binomului **accelerare-decelerare**.

5. Structura - între arhi-tectonic și metro-tectonic

Orientată spre spațialitate însă, procesualitatea se desfășoară simultan pe linia celor doi vectori fundamentali, care definesc chiar "structuralitatea" formei pe linia acumulărilor de dimensiune și volum. Acumulările de dimensiune, deci cantitatea de structură am putea-o asocia cu o viziune **pe orizontala** totalului de măsuri (tacturi) ai unei compoziții muzicale, modelul căpătat dintr-un asemenea mod de reprezentare fiind unul **metro-tectonic**. Acumulările de consistență și avansarea în grade de ordine sau/și organizare a structurii le-am putea asocia cu o viziune **pe verticala** sistemului nostru de reprezentare, modelul rezultat de aici fiind unul **arhi-tectonic.**

Iată că am ajuns la două sisteme de analiză sau-și de critică a formei muzicale în termenii proprii acesteia: **metro-tectonici** și **arhi-tectonici**, două sintagme definind cantitatea și calitatea structurii acumulate (arhitectonic), dar și proporțiile dintre secțiunile constitutive ale acesteia, văzute prin numărul de măsuri "alocate" fiecăreia dintre ele (metro-tectonic). Ambele oferă avantajul de a vedea forma la modul sincron, în simultaneitatea totalității acesteia.

6.1. Muzica – organism generator de spațialitate

În ce rezidă multdiscutata și multcomentata "vrajă" a muzicii? De ce "ecourile" mentale ale unei compoziții muzicale interpretate se traduc, în limbaj, prin termeni de "magie"? Ceea ce se întâmplă în timpul unei interpretări nu este absolut deloc magic. Acest fapt este evident.

S-ar putea ca această "vrajă" să-și găsească o explicație chiar banală, neobservată însă de nimeni, din moment ce atât ignoranța diletantă (sau/și snobistă), cât și prejudecățile scientiste sau doctrinare au inoculat un anumit mod de receptare și reprezentare a fenomenului muzical. S-ar putea ca noi să nu fi observat un lucru foarte simplu și anume ostentativa și obsedanta insistență cu care era afirmată substanța "temporală" a fenomenului muzical.

S-a vorbit și s-a scris mult despre așa-numita "temporalitate" specific muzicală, deci despre acele "tempo"-uri și "ritmuri" specifice pe care articularea fenomenului muzical le impune modului de desfășurare a fenomenului temporal. Fie că era vorba despre o temporalitate mai specială construită în conștiință, fie că

https://biblioteca-digitala.ro

se vorbea despre un timp obiectiv al muzicii, în nici una dintre sursele consultate nu s-a amintit despre specificul spațialității în care există muzica. Cu atât mai puțin a existat probabilitatea ca cineva să emită ideea unui spațiu specific muzical, generat chiar de muzica interpretată, un spațiu care ar prinde viață, deci ar crește, dobândindu-și dimensiunile odată cu desfășurarea compoziției muzicale, separabil de aceasta doar în calitate de concept și elemente al discursului muzicologic. Altfel spus, pentru a fi ea însăși, muzica generează un spațiu propriu, specific.

Care este însă specificul acestui **spațiu muzical**? Care este acel spor de specificitate pe care îl deține **spațiul intrinsec muzical** față de spațiul obiectiv în care se desfășoară compoziția muzicală? Chiar în formularea acestor două stări ale spațialității – una **intrinsec muzicală** și una **extrinsec obiectivă** - remarcăm și conștientizăm o separare sau/și "distanțare", deci "spațializare" a acestor două stări în și prin care există muzica.

Opera muzicală construiește o spațialitate specifică în primul rând prin intermediul ***paradoxului***, suprimând binomul **spațial-vizual** și instaurând o ordine a lucrurilor în care categoria **spațialului** nu neapărat implică o explicitare prin vizualitate. Acest lucru l-am putea asemui cu o concepție plastică destinată nevăzătorilor. Cum ar putea arăta o asemenea "pictură"? Ar trebui să ne imaginăm situația în care conștiința lipsită de "conducta" informațională, practic, cea mai eficientă, intră în stare de "alertă" și încearcă să genereze **reprezentări** (!) ale unui fenomen **non-imagistic**, deci, **invizibil**.

(1) Contrariază și intrigă faptul că ceva se întâmplă și se întâmplă cu o deosebită putere și efect al prezenței, influențându-ne la modul direct, însă în aparență lucrurile rămân neschimbate. Această extrem de puternică posiblitate de "manifestare" im-presivă (acustică sau estetică) a unei lucrări muzicale ne aruncă în starea de nevăzători, neajutorați și lipsiți de orice posibilitate de apărare în fața unor entități incontrolabile, care sunt sunetele dezlănțuite. Senzația de pierdere a contactului și controlului asupra ordinii evenimentelor (muzicale) din imediata apropiere ar putea, într-un prim moment, să panicheze pe oricine.

(2) Un al doilea efect, extrem de puternic, ar putea fi cel de **învăluire**, muzica "năpustindu-se" înspre receptor, practic, din toate părțile. Astfel, fără a putea localiza cu certitudine o singură direcție din care se "prăbușește" muzica asupra lui, auditorul se pomenește într-un spațiu "muzical" închis "ermetic" în jurul lui. Chiar mai mult, acest spațiu plin pînă la refuz de mișcare se "dilată" sau se "contractă" chiar în imediata apropiere a receptorului în cauză, provocând senzații asemănătoare cu cele situate între "agora-" sau "claustro-fobie". Nu mai vorbim despre ce se întâmplă în termenii spațiului "interior".

(3) Al treilea efect s-ar referi la senzația că muzica mi-se-adresează-chiar-mie, alegându-mă-drept-țintă-mai-întâi-de-toate-chiar-pe-mine, însă fără-ca-eu-să-i-fi-sugerat-într-un-anume-mod-acest-lucru. Însă articulându-se în prezența unui receptor, ea parcurge practic instantaneu distanța de la sursa sonoră pînă la organul auditiv al acestuia. Senzația de a fi fost ales, chiar și fără a fi dorit acest lucru, surpriza de a fi accesibil într-un mod atât de rapid și eficient, imposibilitatea

https://biblioteca-digitala.ro

de a evita contactul și dominarea absolută a spațiului în care se articulează - iată doar câteva din efectele sau/și trăsăturile pe care le deține fenomenul muzical în ipostaza lui spațială.

Acesta ar fi un prim sens specific al **spațialității muzicale** – un dinamism fenomenal invizibil, dar totuși sesizabil prin extrem de puternica și precisa lui orientare înspre receptor[4]. Mai mult, în timpul unei audiții în concert senzația distanței este anulată, practic, instantaneu. Lucrurile fucnționează în totală conformitate cu afirmația că "limbajul este o entitate intraductibilă, dar totuși inteligibilă". O iraționalitate conștientizabilă.

Efectele acestui mod de reprezentare reorientează conștiința înspre realitatea unui alt spațiu, oarecum alternativ celui obiectual.

A spune că muzica prezintă **ideea** spațiului, nu ar fi un enunț chiar lipsit de adevăr, însă nu lipsește acea doză de "poeticitate", deci distorsiune, inutilă în economia discursului nostru.

Muzica reconstituie chiar substanța spațiului, oferindu-ne un **spațiu complet**. Ce avem aici în vedere? Conștientizăm ordinea spațiului obiectiv, spre exemplu, prin corelarea a două obiecte situate pe una din cele trei axe spațiale (sus-jos, stânga-dreapta sau în față-în spate). Vedem un obiect "aici" și unul "acolo". Conștientizăm și distanța care le separă, însă nu o remarcăm într-un sens obiectual, lipsindu-i suprafața, culoarea, forma etc. O măsurăm ca și timpul, prin unități convenționale de măsură. Muzica recuperează această "obiectualitate" pierdută a distanțelor, prezentându-ne ceva pe care l-am putea asemui anume cu acel "ceva" invizibil care stă între obiecte și nu cu obiectele în sine. La distanțe mai putem adăuga **înălțimile** sau/și profunzimile, care există în primul rând ca **înălțimea** și **profunzimea** și nu ca determinativ menit să indice calitatea raportului spațial între două sau mai multe obiecte. Ordinea spațiului obiectiv este o ordine a inegalității, a dezechilibrelor în favoarea vizibilului, impunându-l ca singurul reper operabil.

Muzica însă ne oferă un **spațiu complet**, în care ca *obiecte* ale *spațiului muzical* există atât sunetele, melodiile, temele muzicale etc., cât și distanțele, înălțimile și profunzimile. Altfel spus, obiectualizate sunt în primul rând raporturile, egalitatea funcțională instaurând totalitatea, un spațiu fără **goluri**. Astfel, pe lângă invizibilitatea elementelor spațiului obiectiv, cu însușirile și raporturile lor , spațiul muzical reiterează **totalitatea**[5].

Invizibilitatea sonorității suprimă dezechilibrul, aducând în prim plan, pe lângă faptul obiectual al sunetelor și faptul obiectual al însușirilor și raporturilor.

[4] În acest sens, în ecuația receptării funcționează ca un element de prim plan, criteriul localizării spațiale a sonorității.

[5] "... muzica reprezintă nu (atât) obiectele, cât acea esență a lor în care ele sunt contopite, unde nu există unele în afara celorlalte..." (A. F. Losev, *Muzica – obiect al logicii*, Editura "Pravda", Moscova, 1990, pag. 232); "... *contopirea poate fi și între esențe opuse*. Astel, este impresionantă contopirea în muzică a suferinței cu plăcerea" (Idem., pag. 232).

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar modul de structurare a planurilor scriiturii muzicale, o ierarhie funcțională strict determinată în articularea ei, reprezintă o trimitere cât se poate de clară la un tip de gândire definit de logica spațialității.

6.2. Elemente obiective de construire a spațialității muzicale

Ca punct de pornire pentru considerarea șirului de elemente obiective, generatoare de spațialitate muzicală, ne servește chiar partitura muzicală, în special partitura simfonică.

Structurată în aparență similar unei cărți, partitura muzicală presupune în primul rând o citire frontală pe ambele dimensiuni spațiale - orizontală/verticală, fiind de preferat o citire a verticalelor înlănțuite în desfășurarea lor pe orizontală. Legitatea simultaneității presupune mai întâl de toate conștientizarea (citirea) îmbinării pe verticala armonică, urmând (a fi conștientizată și citită) legitatea succesiunii în logica discursului și, implicit, a structurării planurilor melodic (tematic), tonal-armonic, ritmic etc.

Plecând de la spațiile între portativele fiecărei partide, spațialitatea vizuală a partiturii definește și identitatea specifică a fiecărui grup instrumental separat, în care instrumentele sunt ordonate de sus în jos, în funcție de registrul acoperit de instrumentele din componența grupului. Astfel, în grupul instrumentelor de suflat de lemn, după grupul flauților (instrument cu cea mai înaltă "plajă" sonoră), urmează grupul oboiului (sau/și cornul englez) și, în ordine descendentă, grupul clarineților (cu transpozițiile specifice) și fagoților.

Aceeași ordine este respectată și în celelalte grupuri constitutive ale componenței unei orchestre simfonice. Într-o ordine descendentă (pe pagina partiturii), după grupul instrumentelor de suflat de lemn, urmează instrumentele de suflat de alamă și în josul paginii este plasat grupul instrumentelor cu corzi. Este evidentă respectarea la acest prim nivel (notația în partitură) a criteriului spațial, întreaga partitură prezentându-ne un sistem de "fâșii" timbrale eterogene expuse într-o ordine stratificată.

Sistemul de straturi, însă, pe lângă a defini doar ordinea dispunerii grupurilor instrumentale într-o partitură simfonică, funcționează ca și criteriu de organizare și în constituirea scriiturii orchestrale. Muzicologul rus E. Nazaikinskii definește **factura** (din latinescul **factura** – ceva făcut, ceea ce este făcut) astfel: "... f a c t u r a î n m u z i c ă este o configurație muzical-spațială a țesăturii sonore tridimensională, justificată artistic și diferențiată și care unifică pe verticală, orizontală și profunzime totalitatea componentelor."[6] Care ar fi aceste straturi, organizate conform logicii interioare de structurare și desfășurare a compoziției muzicale?

[6] Nazaikinskii, E., *Logica compoziției muzicale*, Ed. Muzica, Moscova, 1982, pag. 73.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest sens există, într-o reprezentare extrem de simplificată, trei modalități de organizare a spațiului muzical.

Prima s-ar referi la un set de criterii globale de organizare a sonorității, criterii funcționale în diferite epoci stilistice. Structurate conform aplicării lor succesive în practica muzicală acestea ar fi: organizarea **monodică** (pe o singură linie melodică – cântul gregorian al evului mediu), organizarea **eterofonică** (o linie melodică principală și o alta/altele prezentând forme variate ale principalei – practicile populare), organizarea **polifonică** (pe mai multe linii melodice – muzica evului mediu târziu, a renașterii și barocului) și organizarea **omofonă** (în linii generale, o melodie cu acompaniament – practica operistică, preclasicimul și clasicismul vienez, romantismul etc.)[7], cu eventuale posibilități de definire ca și scriitură armonică.

O a doua modalitate ar reflecta dinamismul intern și specific al straturilor constitutive ale partiturii, pornind de la același principiu **monodic**: primul tip de scriitură ar fi – **unisonul orchestral**, al doilea – **melodia cu acompaniament**, al treilea – **al doua voce melodică,** al patrulea – **expunerea pe mai multe voci,** al cincilea – ***scriitura contrapunctică*** și al șaselea – **scriitura complexă** (prin îmbinarea tuturor elementelor precedente)[8].

Cea de a treia modalitate s-ar referi la o aranjare ierarhică a elementelor scriiturii în ecuația desfășurării compoziției muzicale. Astfel, în primul rând sunt departajabile elementele planului principal și planului secundar (însoțitor), cum ar fi, spre exemplu, o linie melodică principală (tema) și fondul armonic-ritmic (în simfoniile lui Beethoven, Brahms sau Ceaikovski). În prim plan ar putea ieși și parametrul ritmic (în *Sacre du printemps* de I. Stravinski), eclipsând importanța factorului melodic sau armonic. Prioritare ar putea deveni și elementele timbrale, în asociere cu cele melodice (în *A l'apres midi d'un faune* de Cl. Debussy).

Specificul spațiului muzical aduce în prim plan natura oscilantă, variabilă care îi definește existența. Desfășurarea unei partituri simfonice reprezintă un extrem de complex joc al priorităților, al deplasării acestora de la un parametru al scriiturii la altul, la instaurarea temporară a unuia dintre parametri ca funcție dominantă și aportul activ al celorlalte cu funcții însoțitoare, raporturi niciodată stabile, definitive, ci plasate într-o continuu proces de transformare.

Aceasta din urmă calitate – transformarea continuă - trebuie însă conștientizată ca o transformare sincretică a formei-sens, a formei (scriiturii sau

[7] Compozitorul și muzicologul român Șt. Niculescu denumește aceste patru tipuri de scriitură tipologii fenomenale.

[8] Modelul aparține compozitorului și muzicologului american W. Piston, pe care acesta îl prezintă în volumul său "Orchestrația" (Ed. "Sovetskii Kompozitor", Moscova, 1990). O sistematizare aproximativ asemănătoare, însă mult mai diversificată, o prezintă și compozitorul și muzicologul rus de origine germană Alfred Schnitke: a. zona intermediară între o voce și două voci: - unison cu mici abateri, - tema cu figurație, - variante (ale temei), - derivări, - contopire de voci; b. scriitura pe două voci; c. coruri instrumentale cu număr variabil de voci și g. variabilitatea funcțională a vocilor și partidelor instrumentale.

https://biblioteca-digitala.ro

compoziției muzicale) și sensului (care este și scriitura, pe lângă expresia pe care o configurează și emană), iar într-un al doilea sens, binomul formă-sens trebuie ridicat la puterea spațialității specific muzicale, astfel instaurându-se în conștiință triada formă-spațiu-sens. Particularizările ar putea merge pe surprinderea specificului degajat de funcționarea perechilor formă-spațiu și sens-spațiu, ambele perechi funcționând în aceeași ordine sincretică a lucrurilor.

Astfel, compoziția muzicală o reprezentăm ca și spațiu-sens împreună cu formă-sens – forma în spațiu sau spațiu-formă în articularea lui evolutivă. Într-un final, forma muzicală în dezvoltarea ei este nu altceva decât o formă a spațiului dacă nu chiar și spațiu-formă într-o continuă evoluție sonoră în calitate de sens. Împreună cu acumularea formei muzicale și a sensului muzical este realizată, sincretic și de fapt, acumularea spațiului "plin" de muzică - a spațiului muzical.

7. Fenomenul de totalitate structurală a compoziției muzicale

Muzica ne lansează dincolo de orizontul temporalului. O face construind un habitat specific, în care **se întâmplă existența unui sens**, care prinde viață și identitate prin **mișcare** și **formă,** prin **mișcări** și **forme**, **adunându-se** și **acumulându-se** continuu, **integrându-se** și avansând continuu în **coerență** și **coeziune**. Indiferenței temporale i se opune diferența formală care și este sensul. Este un sens viu, din moment ce-i putem trăi devenirea chiar prin acumularea și integrarea formei ca singura evidență și certitudine. O formă care nu are trecut sau viitor și care se articulează ca o constantă a secvenței de actualitate.

Această din urmă idee ar cere, însă, o explicitare, deoarece articulându-se în conștiință sub formă de reprezentări specifice, compoziția muzicală reclamă cu necesitate imaginea unui proces de integrare. Astfel, nu putem vorbi despre anterioritate și posterioritate, într-un sens, spre exemplu, structural, ci mai degrabă despre un prezent extensibil continuu, deoarece stările constitutive ale proceselor de acumulare structurală "rămân" în interiorul structurii, sunt sincrone acumulărilor structurale, coexistă cu ele și în ele, atât în calitate de condiție a acestora din urmă, cât și în calitatea de dat însoțitor. Acumularea structurii în muzică reprezintă o "laolaltă" funcționare a tuturor fazelor succesive de creștere a structurii. Se articulează astfel un fenomen de "crescendo" structural, de "adunare" continuă a structurii, care duce la instaurarea stării de totalitate, deci de prezență sincronă, simultană, într-o formă oarecum "simbiotică" a tuturor stărilor structurale pe care le parcurge compoziția muzicală spre exemplu în timpul interpretării.

Altfel spus, imaginea totalității structurale a unei compoziții muzicale poate fi edificată în conștiință doar prin prezența în simultaneitate a tuturor fazelor de creștere-acumulare structurală, deoarece starea de formă muzicală finită este asigurată prin reprezentarea **sincronă** ale unor faze **diacrone** ale devenirii muzicale. O lucrare muzicală se integrează ca totalitate prin suma sintetică a

https://biblioteca-digitala.ro

funcţiilor compoziţionale care definesc organizarea, controlul şi orientarea procesualităţii muzicale.

Metaforic vorbind, compoziţia muzicală realizează o ieşire efectivă din temporalitate anume prin prezenţa **sincronă** a **vârstelor devenirii sale**, care sunt etapele acumulării **diacrone** ale structurii.

Imagistic vorbind lucrarea muzicală nu o privim de la stânga la dreapta, cum am fost obişnuiţi poate, ci mai degrabă direct **prin** primul sunet înspre ultimul. De abia aici păşim de la bidimensionalitatea unei reprezentări plane a lucrării muzicale, pe a cărei corp, imaginat ca o linie dreaptă, privirea noastră cade perpendicular, înspre tridimensionalitatea reprezentării în care privim **prin** corpul compoziţiei muzicale, imaginându-ne-o drept "lunetă", "tub", "tunel", "ţeavă" sau "telescop". Extremităţile acesteia fiind primul şi ultimul sunet al compoziţiei muzicale, privim **prin** primul sunet **înspre** ultimul, astfel realizând acea simultaneitate a **stărilor integrative** sau fazelor acumulative ale structurii. Doar uitându-ne **prin**, înţelegem ce înseamnă a vedea **tot**. (Citat din Mozart – el vedea sau/şi auzea toată compoziţia muzicală, reprezentând-o ca privind prin ea, de la primul la ultimul sunet)

Însă, prin creşterea spaţială, în dimensiune şi densitate a structurii, semnificăm, la modul **sincron**, şi creşterile, ca dimensiune şi volum, a sensului, tot astfel precum vorbind despre un spaţiu obiectiv al acumulării şi devenirii structurale, indicăm şi spaţiul interior al conştiinţei în care se construieşte, **sincron** cu faptul sonor exterior conştiinţei receptoare, fiinţa compoziţiei muzicale. De la spaţiu, ca habitat al structurii, ajungem la spaţiu ca mod fundamental al structurii, iar de la reprezentarea lor scizionată - structură în spaţiu, ajungem la conştientizarea sincretismului primordial al stării de spaţio-structuralitate sau, într-un final, prin aportul decisiv al sensului, la muzicalitatea spaţializată.

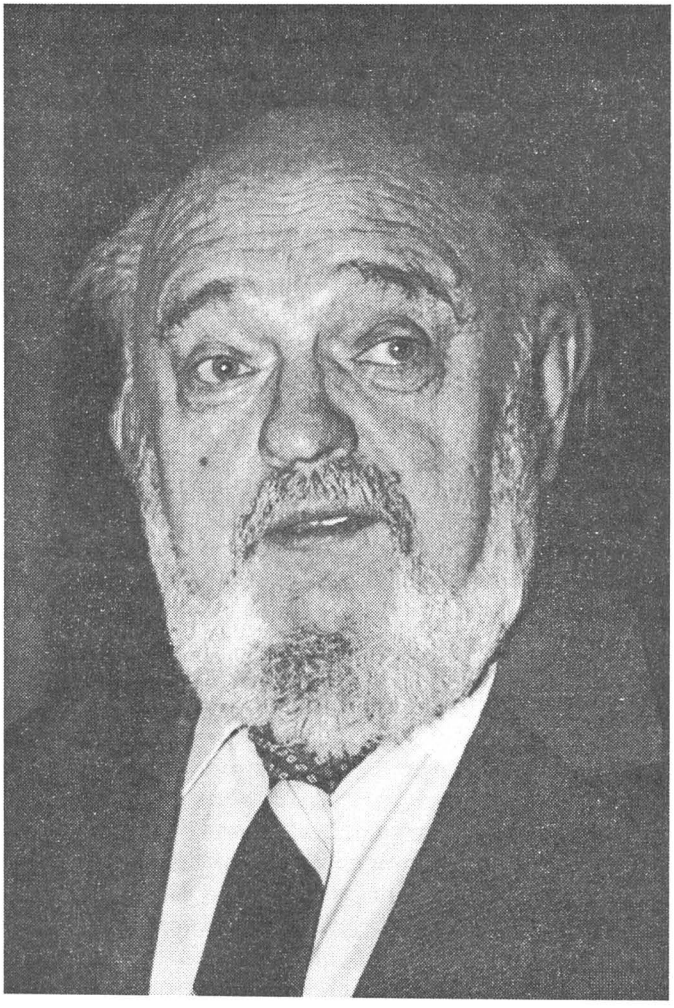
https://biblioteca-digitala.ro

Premiile de creație ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pe anul 2000

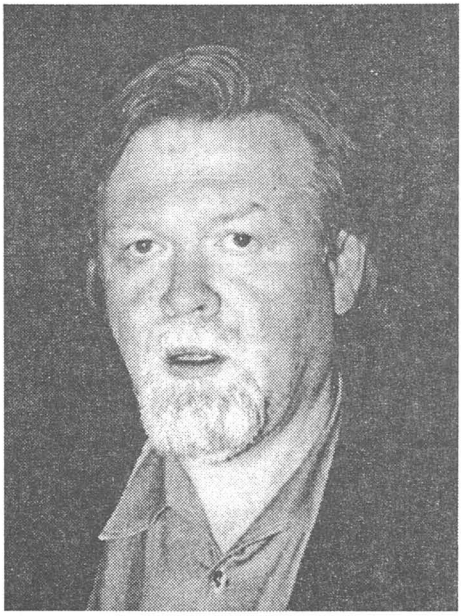
MARELE PREMIU

Dumitru Capoianu

pentru întreaga activitate

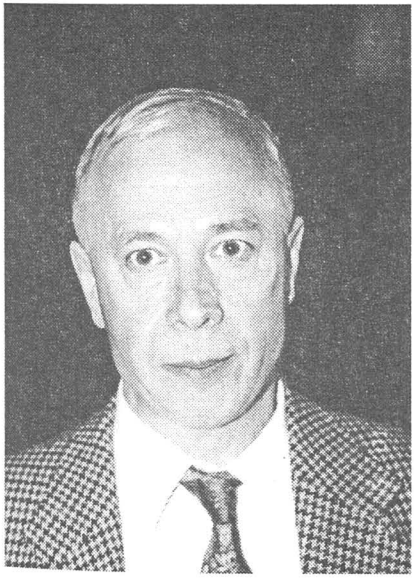


https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL PENTRU
MUZICĂ SIMFONICĂ

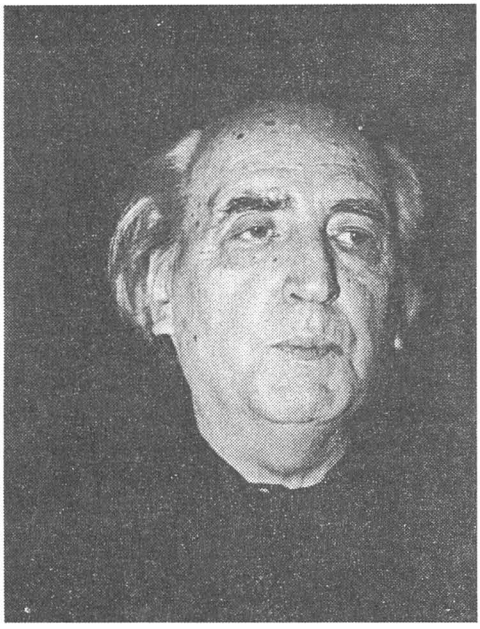
Liviu Dănceanu
History – Rhapsody op. 78



PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE CAMERĂ
lucrări ample

Ulpiu Vlad
Împlinirea viselor III

https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE CAMERĂ
lieduri

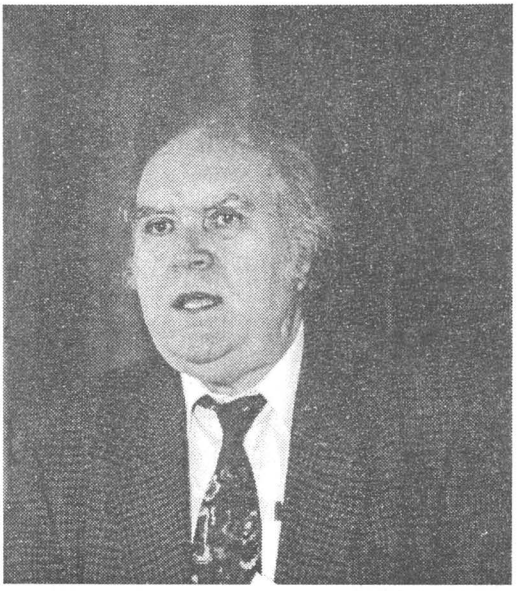
Theodor Grigoriu
11 Haikai – Dincolo de tăcere – duhul câmpiei
versuri Șerban Codrin

PREMIUL PENTRU
MINIATURĂ CORALĂ

Vasile Timiș
Trei valsuri
pe versuri de
Mihai Eminescu

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU
LUCRARE CORALĂ AMPLĂ



Doru Popovici
Petrule, fiul meu drag
poem coral pe versuri
de Doru Popovici

Ramon Tavernier
Sequența corale sacra
per il 2000
7 piese pentru cor mixt
a cappella

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL
PENTRU LUCRARE DIDACTICĂ

Dan Dediu

Introduceri și Cântecele ariciului
7 Bagatele pentru pian

PREMIUL PENTRU MUZICĂ
DE FANFARĂ

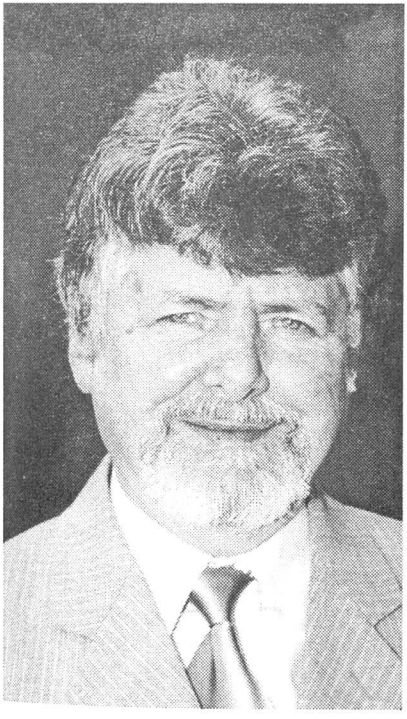
Corneliu Pătrașcu

Vara – variațiuni simfonice

https://biblioteca-digitala.ro

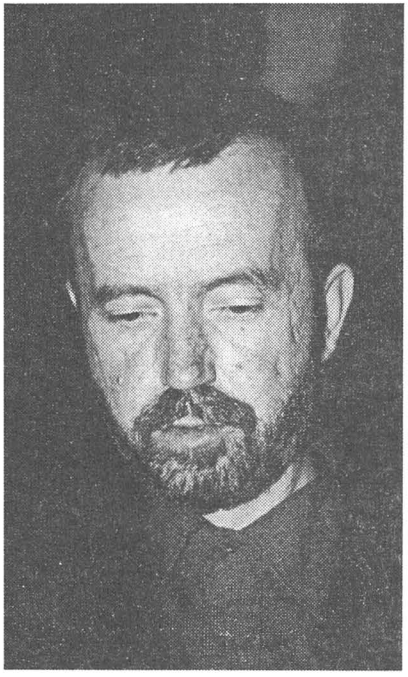
PREMIUL
PENTRU MUZICĂ UȘOARĂ

Ionel Tudor
Un strop de iubire
Vino



Jolt Kerestely
Unde ai fost?

https://biblioteca-digitala.ro

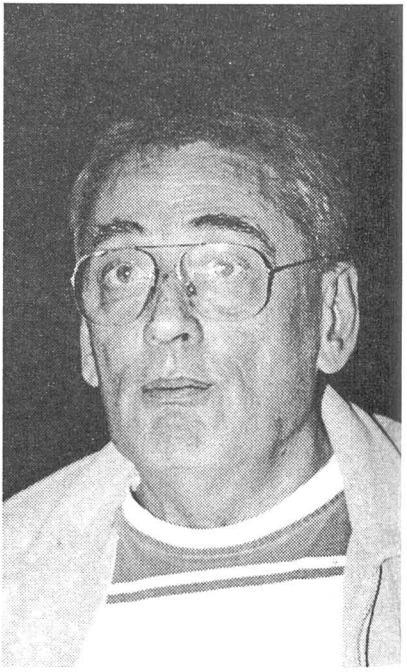


PREMIUL PENTRU
MUZICĂ DE JAZZ

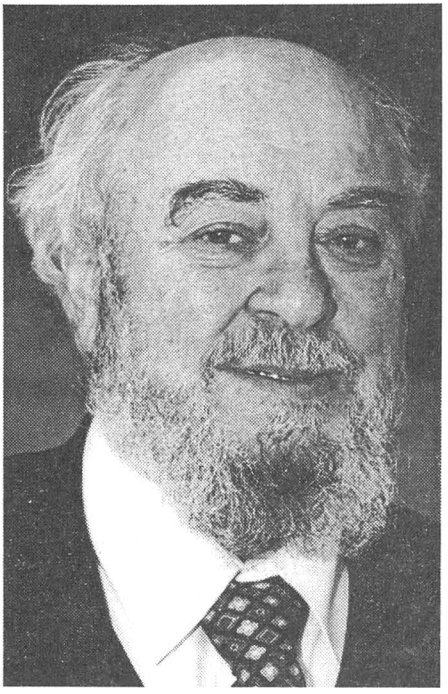
Mircea Tiberian
Mitika's dream
La Sibiu
piese pentru pian

PREMIUL PENTRU
SPECTACOL MUZICAL

Horia Moculescu
Sfânt și păcătoși

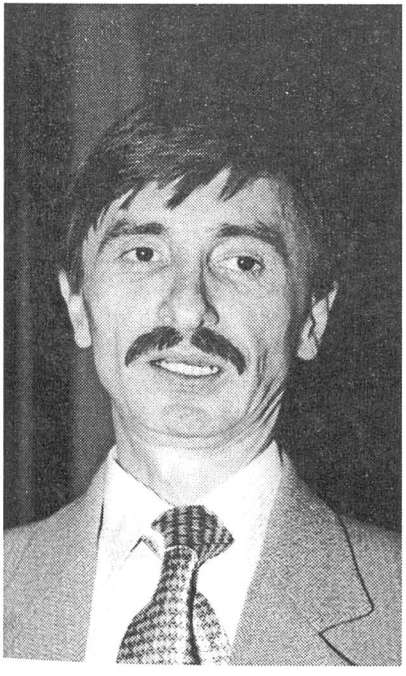


https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL
PENTRU ISTORIA MUZICII

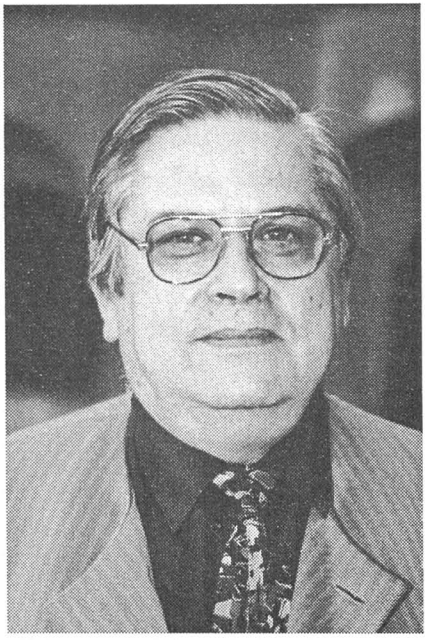
Sebastian Barbu-Bucur
volumul
Manuscrisele muzicale românești de la muntele Athos



PREMIUL PENTRU
ESTETICĂ MUZICALĂ

Marin Marian Bălașa
volumul
Colinda – Epifanie și sacrament

https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL
PENTRU CRITICĂ MUZICALĂ

Grigore Constantinescu
Articolele de critică muzicală
și volumul
Primăvara muzicii. Corul de copii Radio la semicentenar

PREMIUL
FILIALEI CLUJ-NAPOCA

Vasile Herman
Variațiuni pentru oboi și ansamblu cameral

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Doru POPOVICI

O capodoperă a romantismului muzical din România
Liturghia psaltică de Dumitru G. Kiriac

Aruncând o privire de ansamblu asupra artei sonore de cult din România și adâncind-o, am făcut următoarea periodizare:

O primă fază a acesteia este legată de monodia bizantină, care s-a născut din îmbinarea armonioasă dintre melosul din străvechea Eladă și psalmodia ebraică. Profundul scriitor Dan Botta a consemnat următoarele, în excelentul său volum *Limite*:

„Bizantinii cunoșteau opera acestei magii a versului. Evlavia nu e inspirată numai de textul brut, de seria de reprezentări elementare ale graiului, ci ea este mai mult produsul unei puteri incantatorii și implicit al unui ritm în care zac esențele milei, ale durerii și ale morții.

Muzica Bizanțului nu cunoștea ceea ce numim armonie. Ea era, ca și muzica imnurilor antice, monodică. Fiică a tradiției clasice, ea a cunoscut doar ritmul procesional, acea blândă maestate, acea severitate senină pe care statuarii antici o înscriau în frizele templelor."

Această tematică bizantină, prin influențele orientale, a cunoscut subtile metamorfoze: modalismul s-a „cromatizat", asimetria ritmurilor nemăsurate s-a prefăcut într-o cvasi-simetrie mai apropiată de „muzica măsurată", iar formele au renunțat, în mare măsură, la construcțiile bazate pe principiul varietății continue, cedând locul celor cu repriză și, în acest fel, s-a născut melosul psaltic.

La începutul secolului XIX, influența componisticii din vestul european îi determină pe respectivii creatori să genereze atrăgătoare opus-uri care să se apropie de genul motetului și al liturghiei; iar ca o consecință firească au apărut compozitori care au scris sub înrâurirea muzicii de cult din Rusia țaristă – și ea tributară Apusului, în prima ei fază – și sub acest aspect îl reliefăm pe Gavriil Musicescu. În Bucovina, Banat și Transilvania, în operele religioase ale unor autori, ca Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima, Ioan Vidu, Iacob Mureșianu – și enumerarea ar putea continua – se poate remarca influența romantismului german.

https://biblioteca-digitala.ro

La finele secolului XIX și la începutul secolului XX, în climatul spiritual elevat al Societății corale „Carmen", datorită aportului substanțial al unor autentici artiști, ca Dumitru G. Kiriac, Gheorghe Cucu și Ioan D. Chirescu, s-a conturat „curentul tradițional", cel care se leagă, granitic, de tezaurul melodic al stranei, unde monodiile bizantine și psaltice constituie prețioase puncte de plecare. Sau, altfel spus, creatorii au luat ca teză monodiile stranei, ca antiteză muzica Renașterii și, uneori, pe aceea a Barocului din Vestul european, ca să ajungă în cele din urmă la originale sinteze.

Realizările lor sunt continuate, cu un plus de măiestrie, de compozitorii din generația enesciană – ne referim cu precădere la Sabin V. Drăgoi și la Marțian Negrea; în generația post-enesciană, în acest context s-au afirmat plenar Paul Constantinescu, Sigismund Toduță și Gheorghe Dumitrescu – pentru ca experiențele acestora să fie valorificare creator în generația lui Nichita Stănescu, de un mare număr de compozitori de o certă valoare, mulți dintre ei apelând la noile mijloace de expresie, cristalizate în lume după cel de al doilea război mondial. În această ultimă constelație ne-au oferit lucrări admirabile Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Cornel Țăranu, Radu Paladi, Felicia Donceanu, Carmen Petra-Basacopol, Irina Odăgescu-Țuțuianu. Cei mai tineri compozitori au izbutit și ei să ne dăruiască piese religioase, în stiluri variate, dar, în acest climat de o grandoare austeră și hieratică, se poate vorbi și de puncte comune – ne referim mai ales la inspirația din tezaurul bizantin și psaltic.

Desigur că aceste considerații sunt sumare, față de volumul uriaș de compoziții care s-au scris în ambianța spirituală a ortodoxismului. Sub aspect literar, *Vechiul* și *Noul Testament* au reprezentat nobile surse de inspirație. Tot meditând la aceste incontestabile reușite ale lumii Euterpei, pe fond sufletesc daco-roman, ca o himerită inscripție ne-au venit în gând cuvintele acelui „uomo unico, uomo singolare, uomo universale" al culturii noastre – l-am numit pe Mircea Eliade:

„Ortodoxia e, pentru noi, Creștinismul autentic, care trebuie actualizat în proaspete și calde fapte sufletești. Trebuie să fim creștini – pentru a găsi un sens vieții, sens care să întreacă simpla umanitate, și să cuprindă din acel suc al metafizicii, care singur ne orientează. Creștinismul ne luminează o axă centrală în Univers și în noi înșine. Acele conștiințe care trăiesc efectiv o viață sufletească nu pot îndepărta altfel sentimentul tragic al existenței decât prin creștinism. În dreapta și în stânga – nu e decât gol. Alunecăm în gol, și sfârșim roși de disperare, chinuiți de o problematică filozofică greșit pusă, sau oprindu-ne pe poziții sceptice, sau evadând într-un păgânism senzual care nu poate dărui nici încai uitarea."

*

https://biblioteca-digitala.ro

Liturghia psaltică, după părerea noastră, poate fi socotită ca fiind prima capodoperă concepută de compozitorii din era romantismului muzical daco-roman. Tulburătorul folclorist de talie mondială Constantin Brăiloiu, apreciind în mod deosebit această creație, a consemnat următoarele:

«Așa cum ni se înfățișează aici, ea rămâne, cum zice Cucu, o „operă admirabilă", fără pereche în celelalte țări ortodoxe. Operă în același timp revoluționară și plină de smerenie, scrisă de un maestru al compoziției corale și izvorâtă din sufletul cel mai senin ce a viețuit vreodată printre noi.»

Dar, să trecem la o laconică analiză. Și, când spunem „laconică analiză", ne referim la faptul după care am putea scrie sute de pagini despre cea mai reprezentativă lucrare a lui Dumitru G. Kiriac.

*

Lucrarea începe cu acea liniștitoare *Ectenie 1*, încadrată în **fa major**. O muzică simplă se conturează în prima pagină a partiturii, glorificând modul **ionic**, autorul utilizând o scriitură aerată. Fragmentul se continuă, respectând tradiția tonală, profund armonică, a muzicii de cult din vestul european. O primă utilizare a armoniei modale poate fi remarcată în „Mărire Tatălui – Binecuvântează"; autorul folosește un mod de **fa major** (deci, un **ionic**) cu treapta a VII-a alterată inferior. Forma este tripartită: **a-b-a**1. Stilul este tot armonic, generând o artă sonoră cu virtuți consolatoare.

Urmează *Ectenie 2*, în care tot scriitura armonică tonală, asociată gamei **fa major**, se impune, fără a se promova elemente noi. „Mărire tatălui – Unule născut" readuce modul **ionic**, cu treapta a VII-a alterată inferior și cu o scriitură mai dialogată, între vocile feminine și cele bărbătești. De data aceasta, în contextul modului de **fa**, se pot observa jocurile **mi bemol-mi natural**, cu toate că materialul tematic din „Mărire Tatălui - Binecuvântează" rămâne cam același și este tratat, ca scriitură vocală, ceva mai variat timbral. Spre coda piesei, ne atrage atenția o modulație pasageră spre **re major**, de mare efect, iar jocul **si-si bemol** creează o expresivă tensiune sonoră.

Ectenie 3 readuce materialul muzical din celelalte *Ectenii.*

Un contrast îl constituie „Troparele învierii".

În *Troparul 1*, „Piatra fiind pecetluită", dacă modul **ionic** de **fa** predomină, ritmic se constată binevenite asimetrii, obținute prin schimbarea măsurilor: 2/2, 3/8, 2/8, 2/4 etc. După prima temă – o variantă a celei din „Mărire Tatălui - Binecuvântează" – urmează o nouă idee, care modulează spre un mod de **sol eolic**, reliefând o adevărată „surpriză sonoră", care contrazice unitatea tonală, de tip tradițional, specifică în muzica vest-europeană din secolul XVIII și de la începutul secolului XIX.

O precizare: tema a doua – „**b**" – constituie *Troparul 2.*

https://biblioteca-digitala.ro

Troparul 3 – „Să se veselească" – contrastează și ca **tempo**: allegretto, în celelalte secțiuni mișcările fiind mai lente. În secțiunea precedentă, modulația spre **sol eolic** este pe deplin justificată, pregătind trecerea spre modul **la bemol ionic**, cu jocul caracteristic **re becar-re bemol** (cu nuanțe **lidice**), la care se adaugă modulația spre **fa eolic**.

Forma, ca și în structurile precedente, este de lied mic. În codă se revine spre modul **la bemol ionic**. Schema ar fi **la bemol ionic – fa eolic – la bemol ionic**. Scriitura armonică se menține constant.

Ex. 1, pag. 18

Troparul 4 – „Propovăduirea Învierii" – se impune pe de o parte prin modulația îndrăzneață spre un mod de **re ionic**, iar pe de altă parte prin ritmica asimetrică: 2/4, 3/4. În secțiunea centrală și în „codă" **re ionic** trece într-un **re** cu treapta a VII-a alterată inferior, devenind un mod **mixolidic** (iată un joc subtil de utilizare a treptelor mobile), iar în final se conturează modul **re ionic**. Paul Constantinescu ar fi armonizat coda prin cristalizarea unui mod **frigic** – cu finalul **sol-fa diez**, susținând cu tărie că nota finală determină modul și armonia trebuie să respecte această lege, altfel se... „topește modul" (ca să-l citez)...

Troparul 5 – „Pre cuvântul" – ne introduce într-un mod de **sol doric**, armonizat cu treapta a V-a, conform modului – adică în loc de **re-fa diez-la** vom întâlni **re-fa becar-la**, fapt care imprimă secțiunii respective un arhaism evocator.

https://biblioteca-digitala.ro

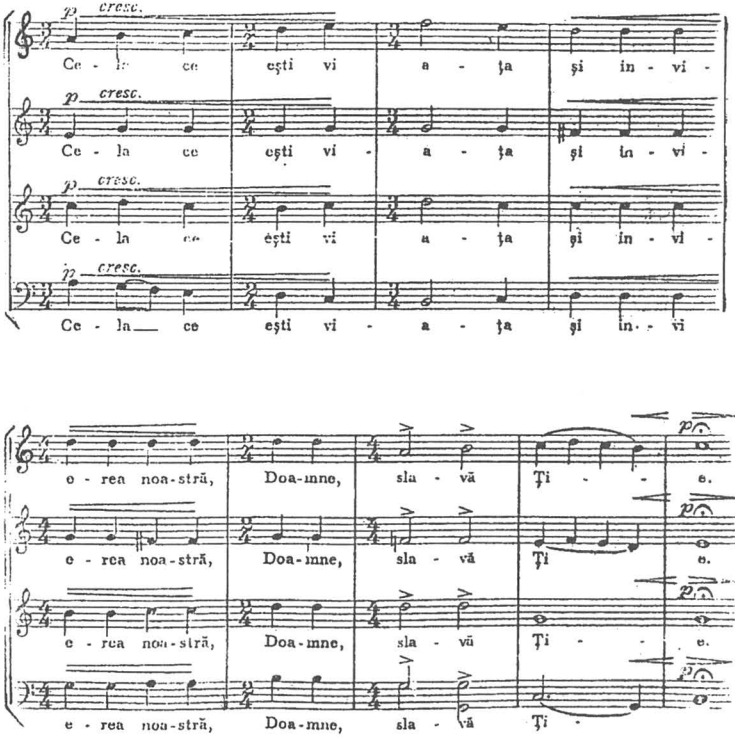
Din punct de vedere ritmic se creează o suită aparte - 2/4, 5/8, 2/4 -., foarte bine găsită! Așa cum un pictor autentic înlătură monocromia tabloului său printr-o mică „pată de culoare", tot așa și D. G. Kiriac aduce o varietate în unitate, dacă nu sub aspectul modal, măcar prin asimetria ritmică pusă în valoare cu expresivitate.

Troparul 6 – „Puterile îngerești" – poate fi considerat una dintre paginile de un vibrant lirism. Forma ar fi a-b-c-codă. Și în acest caz se poate remarca un mod de **re mixolidic**, armonizat ca atare, deși melodia, conform principiului lui Paul Constantinescu – de care am mai vorbit – reclamă o armonizare a modului **locric** cu cadența **sol-fa diez**; totodată, în acest context se poate vorbi de prezența cvintei micșorate **fa diez-do becar**, foarte pregnantă. (Vezi Ex. 1)

Troparul 7 – „Stricat-ai cu crucea ta moartea" – este încadrat în modul de **si bemol ionic**. Ca și în *Troparul 6*, scriitura corală este armonică, dar mai puțin aerată, iar în încheiere jocul **mi becar-mi bemol** conferă piesei, din nou, o expresivă tensiune sonoră.

Troparul 8 – „Dintru înălțime" – apelează la modul **do ionic**, însă spre încheiere alterarea superioară a treptei a IV-a – reliefând caracteristicul **fa diez** – plătește din nou tribut utilizării armonice cu trepte mobile.

Ex. 2, pag. 22



https://biblioteca-digitala.ro

Un „interludium" binevenit este reprezentat prin miniatura „Veniți să ne închinăm"; aceasta readuce modul de **si bemol ionic**. Urmează diferite variante de recitativ, pentru „Praznice", apoi pentru „Bobotează", „ La Florii", „La Înălțare", „La Rusalii", „Schimbarea la față", „Ziua crucii" și „Doamne Mântuiește". Se impun, în acest „interludium", recitative încadrate în ritmuri variate – 2/4, 3/8, 2/4, 4/4 –, evidențiind înclinația compozitorului pentru frazele asimetrice.

Motetul „Sfinte Dumnezeule" semnifică nu numai cea mai emoționantă pagină din *Liturghia psaltică*, ci și – după părerea noastră – un punct culminant în arta sonoră de cult din România! Modul utilizat este **re ionic**, cu treapta a VI-a alterată inferior, fapt care imprimă motetului respectiv un caracter melodico-armonic de tip oriental și, în acest caz, se poate susține că între muzica religioasă a neoromanticului armean Komitas și aceea a lui Kiriac există interferențe sonore rafinate.

Ex. 3, pag. 26

Forma este a-a1-a2-coda. De data aceasta, Dumitru G. Kiriac ni se prezintă ca un maestru de necontestat al contrapunctului vocal, de proveniență renascentistă. Un farmec deosebit îl constituie utilizarea pedalei, la vocile de bas, amintindu-ne de sonoritatea luminoasă a pieselor concepute pentru orgă. De remarcat că temei de la vocile de tenor îi răspunde, la cele de sopran, o oarecare inversare a acesteia, iar în ultimele măsuri se conturează o sugestivă cadență plagală.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 4, pag. 27

Motetul este urmat de un recitativ – „Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh" – cu interesante deplasări de accente ritmice, pentru ca apoi să revină elementele melodice, armonice, polifonice și ritmice din prima parte a motetului. Această pagină, deosebit de inspirată, ne introduce parcă într-o lume a interiorizării, ca un „rit al purificării"...

În continuare, miniaturile „Sfinte Dumnezeule" (o nouă variantă), „Aleluia", „Mărire Ție", „Aliluia" (altă variantă) relevă „nostalgii tonale"... Apoi, din nou recitative, de data aceasta conținând – sub aspect ritmic – diviziuni neregulate, cadențând pe **fa ionic.**

O altă secțiune remarcabilă: un *Heruvic* de o supraterestră frumusețe... Aparte mi se pare modul de **fa** cu alterarea superioară a treptei a II-a (sol diez) și alterarea inferioară a treptei a VII-a (mi bemol). Forma are următoarea schemă: **a-b-c**, în această ultimă structură treapta a VI-a înfățișându-ni-se ca fiind alterată inferior (re bemol); în ultima secțiune, peste o pedală de **fa** se suprapun treapta a II-a alterată superior (sol diez) și treapta a VI-a alterată inferior (re bemol), totul rezolvându-se pe un trison major liniștitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Mult mai diatonic, tot în **fa ionic**, ne este expus motetul „Ce pre împăratul"; atât acesta, cât și *Heruvicul*, evidențiază o nouă înclinație a autorului pentru conceptul componistic armonic. Forma este bipartită: **a-a1-codă**.

Liturghia se continuă cu noi răspunsuri și cu un laconic „Pre Tatăl", care evidențiază palalelismul armonic **fa ionic – re armonic**. Alte răspunsuri ne indică reluarea scriiturii bazate pe contrapunctul „liber înflorit" și o nouă insistare pe **fa ionic** - „Sfânt, Domnul Sabaot" și „Bine este cuvântat" -, acestea cu accentuarea raportului clasic de tonică-dominantă.

O pagină polifonică, nelipsită de ornamentație neobarocă, definește excelentul motet „Pre Tine te lăudăm", în care creatorul utilizează – excelent – doar trei voci: sopran, alto și tenor.

În „Cuvine-se", compozitorul revine la scriitura armonică, dar modală: **fa ionic**, cu septima alterată inferior. Jocul **si bemol-si becar** generează o surpriză în înlănțuirea de acorduri, în toată tematica conducătoare. În secțiunea a doua intervine scriitura ce valorifică contrapunctul imitativ, pentru ca în cea de a treia să apară și o nuanță **lidică**, prin alterarea superioară a treptei a IV-a, iar în codă să revină la **fa ionic**. Schema arhitecturală ar fi următoarea: **a** (armonic) – **b** (polifonic) – **c** (armonic) – **codă**.

Nenumărate răspunsuri – tonale prin excelență – pregătesc motetul „Tatăl nostru", după o melodie tradițională a lui Anton Pann, armonizată pe baza dualismului major-minor. Totul este încadrat în **sol armonic**, urmat de răspunsuri în **sol ionic**, anunțând o altă pagină de o amplă respirație: „Lăudați pre Domnul". Aceasta ne atrage prin rafinamentul ei polifonic, cu o scriitură vocală deosebit de eficientă și aerată, trădând spiritul componistic latin. În secțiunea **a** se detașează două teme, tratate polifonic; prima ar fi o augmentare liberă a celei de a doua. Semnalăm jocul **do diez-do becar**.

Ex. 5, pag. 61

https://biblioteca-digitala.ro

Secțiunea **b** – expusă în modul **mi doric** – pune în lumină o tematică de amplă respirație și foarte cantabilă; la vocile bărbătești apar pedale liniștitoare.

Ex. 6, pag. 64

În secțiunea **c** se conturează modul **mi eolic**, pentru ca în **codă** jocul **do becar-do diez** să revină, totul cadențând pe unisonul **mi**. Această parte din *Liturghia psaltică* este și ea de o tainică splendoare și de un hieratism neobizantin, parcă vibrând în consonanță cu arhitectura Bisericii „Domnița Bălașa" din București...

Cu răspunsurile ce continuă emoționantul motet „Lăudați pre Domnul" – „Bine este cuvântat", „Văzut-am lumina", „Fie numele Domnului binecuvântat" și „Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh" – se încheie *Liturghia psaltică*, iar în coda propriu-zisă – „Amin" – se detașează o cadență plagală, ce ne introduce în **si bemol ionic**, treapta a IV-a a lui **fa ionic**, cu care s-a început amplul poem religios.

*

Concluzii

Vom arunca o scurtă privire asupra limbajului componistic utilizat de Dumitru G. Kiriac în capodopera sa *Liturghia psaltică*; apoi vom face o paralelă între creația lui laică și cea de cult, pentru ca în cele din urmă să arătăm locul operei sale în contextul romantismului muzical daco-roman și spiritul vizionar al operei pe care a conceput-o cu o ardentă dăruire.

https://biblioteca-digitala.ro

Dumitru G. Kiriac a fost și rămâne un „melodist" - fie că a preluat teme din tezaurul folcloric sau din cel al artei sonore religioase, fie că a creat teme, apropiindu-se de specificul acestor constelații din lumea Euterpei pe fond românesc. În *Liturghia psaltică* întâlnim un „dualism cantabil": pe de o parte, în miniaturi s-a conturat melosul legat granitic de **major-minorul** de tip vest-european, din secolele Barocului, Clasicismului și Romantismului muzical, cu triumful în **codă** al ionicului; pe de altă parte, s-a cristalizat melosul modal, bazat pe vechile game din arta sonoră psaltică, acesta atrăgându-ne atenția în tropare și-n motete de o largă respirație. Dintre piesele dezvoltate, doar „Tatăl nostru" apelează la **major-minorul** din apusul Europei – ne referim la acel **sol minor armonic**. Explicația ne-a oferit-o unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai autorului – sau, altfel spus, continuatorul său spiritual –, fostul meu profesor Ioan D. Chirescu. Iată ce mi-a spus distinsul creator de muzică dedicată corului a cappella: „Kiriac a fost un artist cu o viziune religioasă asupra lumii și vieții. În *Liturghia psaltică*, părțile dezvoltate sunt tratate prin prisma modalismului, generându-se adesea incertitudini funcționale... ca o expresie a luptei omului pentru a înlătura răul și a se apropia de Dumnezeu. Răspunsurile ne sugerează triumful luminii asupra întunericului, iar după Kiriac exprimarea lui se leagă, indestructibil, de modul ionic – cel mai luminos! – și în felul acesta major-minorul, preluat de la marii clasici din apusul bătrânului nostru continent, se impune ca o concluzie firească."

În ceea ce ne privește, reliefăm faptul în virtutea căruia compozitorul înclină spre utilizarea, cu precădere, a modului mixolidic, deci având o tendință de a pune în evidență o gamă majoră cu alterarea inferioară a treptei a VII-a. Mai întâlnim și modul locric, Kiriac fiind singurul compozitor înaintaș român care l-a pus în valoare! Modul lidic apare doar ca un „interludiu", deoarece – așa cum îmi accentua tot profundul Ioan D. Chirescu – „acesta, prin cvarta sa mărită, generează o tensiune care, după Kiriac, nu trebuie să apară prea des în arta sonoră de cult". Mai aparte, în splendidul motet „Sfinte Dumnezeule", ni se prezintă modul ionic cu treapta a VI-a alterată inferior, care – așa cum am mai spus – imprimă discursului sonor un colorit melodic oriental, evidențiindu-se în expunerea lui secunda mărită: **si bemol-do diez**.

Dumitru G. Kiriac s-a impus și ca un rafinat polifonist. În această liturghie predomină însă tehnica de compoziție a melodiei acompaniate. În structurile polifonice, autorul se deosebește de Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, prin faptul după care el nu apelează decât foarte rar la contrapunctul imitativ; și nici la ornamentația melodică barocă, nu... Ci înclină spre o tematică simplă, de o expresie nudă, asociată contrapunctului „liber înflorit" sau – cum ar fi spus un alt fost profesor al meu, Liviu Rusu – asociată acelui „floridus" de tip renascentist. În acest climat spiritual mi-aduc aminte de cuvintele lui Claude Debussy, mult apreciat de autorul *Liturghiei psaltice*:

„Întrevăd posibilitatea unei muzici construite special pentru aerul liber, pe linii mari, cu îndrăzneli vocale și instrumentale care ar plana voioase deasupra

https://biblioteca-digitala.ro

coroanelor arborilor... Poate că în felul acesta se va găsi mijlocul de a face să dispară acele mici manii de formă și tonalitate precisă care înecă atât de stângaci muzica. Poate că mă înșel, dar mi se pare că se află în această idee un vis pentru generațiile viitoare..."

Mutatis-mutandis, conducătorul coralei „Carmen" a dorit și a reușit să dea naștere la o muzică descătușată de orice academism, în care fantezia componistică să se desfășoare liber, nestingherită, „cu firescul cu care cântă păsările" – ca să-l citez... Cu toate acestea, se poate vorbi – accentuăm – de o „disciplină a libertății"!

Asemenea lui Gheorghe Dima în piesele lui religioase, în opus-ul de care ne ocupăm se pot remarca asimetrii ritmice, provenite din folosirea unor expresive schimbări de măsuri, uneori neașteptate, acestea apărându-ne ca „surprize", care nu zdruncină acea mult dorită unitate în varietate. Nici Kiriac, și nici Musicescu, Dima sau Mandicevschi **nu** creează o varietate ritmică intensă, fără a schimba măsurile, cum o va face în lucrările de maturitate George Enescu, utilizând formule foarte complicate. Singurele ritmuri ieșite din comun – cu diviziuni neregulate – din liturghia lui Kiriac ne apar în unele răspunsuri, tratate ca niște sugestive recitative.

Ca și Musorgski în răscolitoarea lui operă *Boris Godunov*, Kiriac nu folosește forme cu o natură dialectivă a limbajului sonor, ca sonata, fuga, passacaglia sau rondo-ul. Artistul se folosește de formele de lied – bi și tripartit; iar în totalitate nu putem vorbi de o construcție complexă, cu structuri savante, ci mai degrabă de o imensă rapsodie, în care punctele de legătură sunt obținute prin reluarea intonațiilor încadrate în modul mixolidian. Dumitru G. Kiriac a fost și rămâne un maestru al miniaturii, spre deosebire de Gheorghe Cucu, „mare meșter" în ceea ce privește valorificare formelor de rondo, sonată sau temă cu variațiuni, în timp ce Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, Eusebie și Gheorghe Mandicevschi – în lucrările lor religioase – ne-au convins prin măiestrita tratare a formei de invenție, bazată pe contrapunctul imitativ bachian.

Scriitura corală a lui Dumitru G. Kiriac – ca și aceea a tuturor compozitorilor înaintași – este deosebit de eficientă; să nu uităm că autenticul creator, care a repus în discuție modurile medievale, a fost un mare dirijor, sobru și interiorizat, care în cadrul Societății corale „Carmen" a contribuit sensibil la acel „enescian mers spre mai bine" al muzicii noastre.

*

Liturghia psaltică a lui Dumitru G. Kiriac a fost mult apreciată de George Enescu, care i-a spus următoarele lui Mihail Jora: „Nu are rost să scriu o liturghie... Kiriac ne-a dăruit una, impresionantă, iar eu nu am harul său în arta corală dedicată muzicii de cult. Între firea lui sensibilă, senină, generozitatea sa

https://biblioteca-digitala.ro

pilduitoare şi muzica generată cu fior poetic există o mişcătoare consonanţă... De fapt, el este primul nostru clasic..."

Bela Bartok, ascultându-i corurile laice şi *Liturghia psaltică*, l-a felicitat pe Kiriac cu o tulburătoare sinceritate. În acest sens, în cartea noastră *Muzica corală românească* am consemnat următoarele cuvinte ale muzicianului maghiar: „Cunosc corurile mixte ale dv. şi cred că dv. sunteţi singurul în România care se ocupă de muzica populară ca un adevărat artist!"

D. G. Kiriac

O deosebită consideraţie pentru armonia modală a lui Kiriac a avut-o fostul meu profesor Paul Constantinescu, care - la cursuri – ne-a spus: „Armonia mea modală are ca puncte de plecare folclorul ţărănesc, imnele bizantine şi creaţiile lui Anton Pann şi Dumitru G. Kiriac." O profundă consideraţie a arătat-o în această privinţă şi prietenul de o viaţă al lui Paul Constantinescu – l-am numit pe Ion Dumitrescu; sub acest aspect, fostul preşedinte al breslei noastre într-o perioadă a ei de glorie ne-a mărturisit: „Din opus-urile lui Kiriac se poate învăţa multă armonie modală!" Iar George Breazul ne-a lăsat, în acest context, un studiu de referinţă. Aurel Stroe, profundul meu coleg de generaţie, a fost primul care mi-a atras atenţia asupra *Liturghiei psaltice*, în care, după dânsul, „se reliefează subtile înlănţuiri de armonie modală şi o expresivitate puternică, în pofida simplităţii scriiturii vocale".

Ar mai trebui spus că între piesele cu caracter laic ale lui Dumitru G. Kiriac şi cele religioase există unele deosebiri; cele laice, prin utilizarea nu o dată a modurilor cromatice, ne apar ca fiind ale unui mare inovator - iar sub acest raport studiul pe care noi i l-am dedicat în volumul *Muzica corală românească* este semnificativ. Ne referim – cu precădere – la piesa *Am umblat pădurile*, mult apreciată de George Enescu; iată ce subliniam în această privinţă în volumul amintit:

„Din toate acestea rezultă că Dumitru Kiriac nu numai că şi-a pus interesante probleme, dar le-a şi rezolvat convingător. Modurile cromatice derivate din cele diatonice şi în special cele ce conţin cvarte mărite sau cvinte micşorate, precum şi noile raporturi tonale obţinute, au deschis alte orizonturi creatorilor. S-a discutat mult despre rolul cvartei mărite – acest **diabolus in musica** – în arta sonoră modală, contemporană. Bela Bartok a folosit cu succes modurile ce conţin cvarta lidică, ba mai mult, în *Muzica pentru coarde, celestă şi percuţie* atât

https://biblioteca-digitala.ro

inflexiunile cât și culminațiile vor apărea în raport de cvintă micșorată, substituindu-se vechile relații tonale cu altele noi, nu lipsite de expresie. Olivier Messiaen este adesea tributar acestei intonații lidice în lucrările sale din prima perioadă, iar la George Enescu în Oedip – după cum arată foarte just muzicologul Octavian Lazăr Cosma – această celulă melodică intră în constituția celor mai importante leitmotive. Exemple asemănătoare pot fi observate și în alte lucrări românești, cum sunt: *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe, ciclul *Din ulița noastră* de Paul Constantinescu, madrigalele pentru cor mixt de Tiberiu Olah, *Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru, precum și în creațiile unor compozitori din țările vecine, de pildă în *Muzica funebră* de Lutoslawski."

Liturghia psaltică relevă, ca inovație, ramura armoniei modale. Dar, în acest caz, diatonismul predominant îi conferă „acel ceva" de un arhaism evocator, iar elementele „noului" sunt înfățișate mult mai discret. Dumitru G. Kiriac socotea că, pentru muzica de cult, „este preferabil diatonismul, în concordanță cu expresia de o grandoare austeră și hieratică a icoanelor pe sticlă și din arhitectura mănăstirilor noastre din vremuri de demult".

Analizând și reanalizând *Liturghia psaltică* de Dumitru G. Kiriac ne-am adus aminte de un eseu al tulburătorului scriitor Dan Botta, din care reliefăm următoarele:

„În străvechile timpuri ale lumii, arta era strict limitată la folosul ei religios. Funcția artei era aceea de a evoca divinitatea, de a chema prin simpatia ei cu frumosul, prin frumusețea ei, frumosul. Zeul era incarnația frumosului și arta se străduia să creeze prin darurile ei acel spațiu al armoniei, acel spațiu pur, de floare minerală, de simetrie rece, prielnic zeului.

Atunci zeul se pogora. Și acel imens ritual de armonie, acel spațiu al statuilor, al dansului, al poeziei, se ilumina de aura divinității, de harul care o străbătea."

https://biblioteca-digitala.ro

Stefan ANGI

Frăția muzelor azi: dramatizarea muzical-scenică a poeziei

În cea de a II-a ediție a Festivalului muzicii de cameră clujene a avut loc concertul cameral inspirat din creația poetică a lui Christian Morgenstern[1] cuprinzând lucrările *8 Bagatele pentru cvartet de coarde* de Adrian Pop și *Galgenlieder in der Nacht*, cantată de cameră de Dora Cojocaru. Concertul a fost regizat sub formă de spectacol scenic acordându-i-se de către regizorul József Zs. Katona un caracter dramatizat în care cele două piese au fost coordonate într-un sens unificator menit să evidențieze cât se poate de grăitor pe de o parte semnificația valorică a liricii lui Morgenstern polarizate în jurul categoriilor latente ale esteticului contemporan, iar pe de alta, capacitatea și oportunitatea semantică a compozițiilor de a revitaliza și re-actualiza mesajul grotesc-absurd al liricii avangardiste. La reușită a contribuit, pe lângă oportunitatea dramatizării scenice, competența și autenticitatea execuției muzical-poetice realizate la un nivel de măiestrie artistică cu totul deosebit. Ne referim cu aceleași aprecieri pozitive atât la interpreții Bagatelelor - Cvartetul Transilvan (George Dudea - vioară, Nicușor Silaghi - vioară, Marius Suărășan - violă, Vasile Jucan - violoncel), recitator: Stefan Straub (Germania), regia: József Zs. Katona - cât și la cei ai Cantatei de cameră - Simona Ivaș - soprană, Gavril Costea - flaut, Ioan Goilă - clarinet, Ion Balu - corn, Grigore Pop - percuție, Melinda Béres - vioară, Ciprian Câmpean - violoncel; dirijor: Ciprian Para; regia: József Zs. Katona. Viața muzicală clujeană poate să se mândrească pe bună dreptate cu modul paradigmatic în și prin care sunt promovate valorile artei muzicale contemporane autohtone și universale deopotrivă. Singura umbră ce reduce oarecum din strălucirea evenimentului cameral din seara zilei de duminică, 25 aprilie 1999, ora 19 din sala Studio al Academiei de muzică „Gh. Dima" este, din păcate, o umbră generală și provine din unicitatea sau cvasi-unicitatea unor astfel de evenimente, care intră, de regulă, în istoria artei moderne doar prin prezentarea lor o dată sau într-un număr foarte redus de spectacole, după o pregătire, interpretare și regie făcută cu un maximum de performanță având la bază valori estetico-muzicale cu valabilitate perspectivală certă.

Creația poetică a lui Christian Morgenstern revitalizează anti-câmpul sferei estetice la cumpăna secolelor XIX și XX, dând curs la manifestarea polivalentă și diversificată a valorilor latente de grotesc și de absurd prezente ca alternative semnificative ale condiției umane din epoca sa. Desigur, transcenderea valorică a stadiului indirect și obținerea unor noi imanențe estetice ale latentului grotesc și absurd nu înseamnă numai saltul la antipozi dintre fazele nascendi și morendi ale atitudinilor relaționale poetice de la începutul secolului nostru, dar și

https://biblioteca-digitala.ro

deschiderea provocativă a unui larg orizont de regândire autentică modernă și postmodernă a valabilității mesajului cuprins în Cântecele de spânzurătoare. Unul dintre cele mai dinamice dar frumoase și captivante răspunsuri la aceste deschideri l-a constituit înfrățirea muzicală cu mesajul-Morgenstern realizată de comun acord cu muzicienii clujeni consacrați artei moderne și cu forumul cultural-artistic al Centrului Cultural German, promotorul evenimentelor artistice și științifice ale vieții culturale clujene.

La baza realizării muzicale a spectacolului scenic-cameral a stat ciclul de poezii sus-amintit. Concret, au fost puse pe muzică de către Adrian Pop în cele 8 Bagatele poeziile *Das Wasser (Apa), Das Grosse Lalula (Marele Lalula), Gleiss und Schleiche (Capră și năpârcă), Der Seufzer (Suspinul), Das aestetiche Wiesel (Hermelina estetică), Tapetenblume (Floare de tapet) Die Tichter (Pâlniile), respectiv, Galgenberg (Muntele spânzurătorii), Nach Norden - West-Östlich (Către Nord. Vest-Estic), Galgenkindes Wiegenlied (Cântecul de leagăn al Copilului spânzurătorii), Lunovis (Oaia Lunii), Fisches Nachtgesang (Cântecul nocturn al peștelui), Die Mitternachtsmaus (Șoarecele de la miezul nopții)* și *Die Mausefalle (Cursa de șoareci)* în cele *10 miniaturi* ale *Cantatei de cameră* de Dora Cojocaru.

Poeziile au fost selectate cât se poate de ingenios oferind prilej fecund pentru rememorarea autoaprecierilor atribuite de către poet unei figuri imaginare și anume filosofului doctor Joseph Mueller, care similar lui Eusebio și lui Florestan din fantezia lui Schumann, veghează asupra gândurilor estetice ale lui Christian Morgenstern. Spre exemplu, poezia Cântecul de noapte al peștelui reprezintă după filozof „cea mai adâncă poezie germană"[2]. Dincolo de ironie, în care se ancorează aici grotescul, evocarea dictonului antic Si tacuisses... conduce în mod subînțeles la ideea ce o provoacă apa din poemul inaugural al celor 8 bagatele: „apa ar vorbi-n zadar..." Iar într-unul din poemele programatice ale ciclului Galgenlied, în Cântecul de solidaritate al fraților de știreang regăsim absurdul ce-și ridică ancora pregătindu-se de a părăsi sfera sensibilului estetic prin hiperbole de-a dreptul expresioniste în direcția „pustiei groaze":

O, zăpăcită, cruntă viață -
Stăm spânzurați de o roșie-ață.
Păianjeni țes, scuipând cu rândul,
Și-un creștet strâmb piaptănă vântul.

O, groază, tu, pustie groază!
„Blestem!" o bună cuvântează.
Lumina stelei sparge luna.
Pe tine doar, nicicând, nici una.

O, groază! Auziți sclipind
copita gloabei de argint?
O, cucuvaie: vae! vae!
și gem, se tem, se vaită - droaie![3]

https://biblioteca-digitala.ro

Între apă și pustie, între tăcut și amuțit apare Eșafodul „neînțeleșilor de proști" de pe piedestalul căruia se adresează poetul cititorilor săi dragi. Dacă Apa deschide prima parte a concertului spectacol, Muntele spânzurătorii[4] inaugurează, după pauză, cea de-a doua parte a recitalului-spectacol.

Pe această traiectorie grotesc-absurdă a devenirilor întru ființă estetică a ideilor, precum ar spune C. Noica, întâlnim reflecțiile lui Joseph Mueller despre Lunovis și despre Oaia lunii: „Despre Oaia din lună sau Lunovis s-ar putea scrie mai mult decât un volum gros, privind relațiile fiecărui vers cu filozofia kantiană. Această oaie ar reprezenta, după filosoful exeget „lucrul în sine".[5] Totodată, arată N.Balotă în Prefața volumului Christian Morgenstern - Cântece de spânzurătoare, „în exegeza poeziei Suspinul, poetul comentator oferă variante pedagogice ale propriilor sale versuri ad usum delphini, înlocuind iubirea prin prietenie și fata prin strămoși. Parodie a pedanteriei și pudibonderiei didactice"[6]. De asemenea, comicul la Morgenstern derivă din acel umor savant al poeților umaniști ca și al tradiției medievale care stă la baza diverselor scrieri macaroneice[7]. De la Carmina burana, prin farse franceze din secolul al XV-lea, apoi prin Macharonea contra macharoneam Bassani a lui Gian Giogio Alione și prin celebrele poeme macaroneice ale lui Teofilo Folengo, cu numeroșii săi imitatori până la Capricia macaronica ale lui Cesare Orsini, o lungă serie de scrieri savant-umoristice transmit o tradiție a satirei filosofului și grămăticului, a pedanteriei burlești. Specialist în latina macaroneică, dr. phil. Jeremias Mueller născocește vocabule ca Lunovis; tot el stabilește etimologii grotesc-savante[8]. Poeziile lettriste și pictogramice sunt și ele în egală măsură (auto)apreciate, respectiv, preferate și promovate de poet. Ele apar cu rang definitor în structura textelor din ambele creații analizate aici. Amintim pe Marele Lalula bazată „lettris.' exclusiv pe expresivitatea eufonic-arbitrară a literelor, precum și pictopoema Pâlniile cu indiciul șoptit al Infinitului etcetera... La acestea se alătura zooparabolele Hermelina estetică, respectiv, Capră și năpârcă cu dia- și monologurile lor „pline de învățăminte"...

Dar să trecem la analiza pătrunderii lor componistice, vocal-instrumental-interpretative, implicit scenice,- într-un cuvânt, la transfigurarea lor muzical-regizorală..

*

https://biblioteca-digitala.ro

Începem cu câte o privire „radio-fotografică" poetic-muzicală[9]:

A. Adrian Pop: ***8 Bagatele pentru cvartet de coarde***

I. Privire poetico-muzicală

1. Apa

Fără glas, fără glas,
curge apa ceas de ceas;
dar oricât, dar oricât,
tot n-ar spune ea decât:

A mânca, a iubi, -
şi nimica nou n-ar fi.
Aşadar, aşadar,
Apa ar vorbi-n zadar.

Trecerea molcomă a cursului apei este înţeleaptă: tăcută, apa nu îndeamnă la pălăvrăgirea unor neghiobii. Ce ar fi însă dacă începe totuşi să vorbească? S-ar întâmpla „în zadar": căci apa nu ar fi trebuit să vorbească... Continuitatea şi discontinuitatea înţelepciunii, ca două ipostaze metaforice ale cursului apei sunt cuprinse în două idei muzicale. Ele personifică atât tăcerea cursului cât şi vorbăreala picăturilor. Compromiterea şi reafirmarea poetică a înţelepciunii, muzica le sugerează în mod ingenios: suprapune cele două metafore ale melodiilor înrolate.

2. Marele Lalula

Kroklokwafzi? Semememi!
Seiokronto - praflilo:
Bifzi, bafzi; hulalemi:
Quati basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!

Stroficitatea repetitivă a construcţiei este introdusă, intim articulată şi rotunjită cu motivul incipit-misterios contrastant al unei vijelii ce îl urmează: gemete, strigări, aclamaţii când mândre, când chinuitoare intonate pe fundalul unei goane-pizzicato aproape obsedante. Diapazonul dinamic epuizează întregul câmp de nuanţe de la pianissimo la fortissimo. Ludicul imbroillion al construcţiei discursului în care pulsaţia ternară este „dejucată" pe ascuns cu articularea binară a intervenţiilor aclamante este în deplină „armonie" cu schimbul de esenţă a mlădierii grotescului muzical în stadii emoţionale care te îndeamnă la zâmbete.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Capră și năpârcă

Năpârca-și cântă ruga sa,
Se uită capră fix la ea,
și-și scutură bărbuța mult,
Ca un profesor foarte cult.

I-e cântecul necunoscut,
Aude doar că e plăcut.
Năpârca adoarme în curând,
Iar capra pleacă cugetând.

Vie parafrază muzicală a fabulei. Evlavioasa-i rugă năpârca o rostește în tihnă: melodia intonată imititativ evocă atmosfera cultică a motetelor renascentiste desfășurându-se pe „subtextul" unor „sh" -onomatopee ale șoaptei, realizate vocal de către cei patru interpreți instrumentiști. Contrastul ei punctat cu intermitențe pauzate trece lin într-un stadiu de legănare (când binară, când ternară) sugerându-ne imaginea „asistenței" partenerului-Capră care ascultă ruga la început contrariat, iar apoi din ce în ce mai înțelegător- clătinând capul aprobativ.

4. Suspinul
Pe luciul nocturn un suspin patina
Visând fericiri și iubire.
Cu alba ei mantie neaua
Caselor de strălucire.

O fată frumoasă-și închipui,
Se-opri arzând de dor.
Atuncea gheţușul sub el se topi -
Înghițind visătorul suspin.

Bizară și simpatică metaforizare muzicală: suspinul este răscolit să danseze un vals. Stăm în fața unui tablou muzical plasticizant aidoma artei muzelor care - într-o modernă ipostază - redă căutarea fantastică a iubitei visate, și în loc de a o găsi, suspinul părăsește imperiul dansului printr-un glissando trist: înflăcărat de dragoste eroul-suspin topește parchetul de gheață și se scufundă.

5. Hermelină estetică
O hermelină stă pe o tulpină
lângă o apă lină.
știți voi de ce?

Mi-a spus-o vițelul cel din lună:
Jivina sta
așa
să iasă rima bună.

https://biblioteca-digitala.ro

La clar de lună hermelina devine estetică: veghează - după mărturisirea vițelului cel din lună - la reușitele rimelor. În adevăr, „se pune, precum pretindea esteticianul clasic Boileau, rima în armonie": ceața pianissimo-ului trecută peste pasajele-tremolo încep în goana imitativă a unor pasaje melodice boltite care până la urmă - aidoma transcendenței selenare care coboară - aterizează treptat-treptat pe traiectoria unei stroficități auster dirijate, și,- liniștindu-se într-o codetta lină, în ecoul-pizzicato al goanei, ne reamintesc prezența lor de aici și de acum părăsindu-ne în liniștea savurării armoniei rimelor.

6. Floare de tapet

Sunt mândra floare de tapet
corolele-mi cochete
nu-s într-al lunii mai buchet
ci numai pe perete.

Prin cameră oricât privești
nu poți a mă cuprinde,
iar să mă numeri de pornești
îți ieși curând din minte.

Ai încercat vreodată să atotcuprinzi pătrățelele tablei de șah prin salturi în „L" ale calului? Ar fi o performanță, nu-i așa? Dară-mi-te să faci acest lucru cu florile de tapet ale pereților. Cu siguranță, te-ai zăpăci de-a binelea! Iată de ce este mândră floarea de tapet: știe că-i de necucerit prin salturi în „L" ale calului de șah! Flageoletele provocate de-a lungul corzilor din sus în jos și viceversa ne conduc în realul gestic al discursului care de la mișcări ritmico-melodice mărunte trece în gesturi hotărâte iar apoi renunță la încercare în lento.

7. Pâlniile
Prin noapte două pâlnii trec
Prin gâturi strâmte-ncet, încet,
pe drum, în crânguri
se prelingea
lumina
lunii
e t
c.

Ciudată priveliște nocturnă! Lumina lunii se prelinge prin strâmtoarea a două pâlnii rătăcitoare. Dar de ce tocmai prin două? Pentru intervenția binefăcătoare a muzicii: acordurile evocatoare de argintiul luminii se înlănțuie

https://biblioteca-digitala.ro

îngustându-se încetul cu încetul probabil cu dorința să încapă și ele prin gâtul lacom al pâlniei urmând fidel itinerariul - e-t-c. - al lunii.

8. În zadar

Așadar, așadar,
Apa ar vorbi-n zadar.
(versiunea în limba română de Adrian Pop)[10]

Am ajuns, am putea spune... Căci se reia începutul. Dar, iată, apa totuși a vorbit! Dar ce anume a vorbit? Ne-a inspirat la ascultarea celor șase întâmplări mediane ale bagatelelor, prin care esențialul fragment citat de la început ne edifică: apa anume a vorbit „în zadarul"..., dar l-a vorbit molcom, jucăuș, spre satisfacția noastră a tuturor!

*

II. *8 Bagatele* văzute pe plan muzical

Cele 8 Bagatele scrise în 1996 dau o replică dezaprobând sensul de „fleac" al termenului prin ponderea rigorii pe care o poartă față de mesajul estetic desprins din cele 7 poezii ale lui Morgenstern. Chiar și parametrii tradiționali ai fanteziei-impromptu apar liber consimțiți ca elemente de formă ale pieselor de caracter prin promovarea unor stroficități structurate diversificat, drept rezultat al unor reflecții îndelungate ale compozitorului. Bunăoară, poeziile respective au fost puse pe muzică de către Adrian Pop încă din anul 1987 într-un ciclu coral intitulat Galgenlieder-Bagatellen. Concepute în această primă ipostază pentru cor mixt, bagatelele developează muzical simbolurile poeziilor dezvoltând și îmbogățind totodată discursul lor retoric prin comparații, metafore, pars pro toto-uri muzicale pe plan melodic, ritmic și dinamic-timbral. Despre noua variantă scrisă pentru cvartet de coarde a bagatelelor, compozitorul scrie: „Versiunea pentru cvartet are desigur alte dimensiuni sonore, adecvate specificului instrumental și de ansamblu; însă temele, imaginile și atitudinile muzicale, dramaturgice ale ciclului, rămân strâns legate de textul ce a inspirat aceste sonorități. Din acest motiv, interpretului sau ascultătorului i-ar putea fi utilă cunoașterea versurilor cu pricina". Aceasta cu atât mai mult, cu cât profunzimea reflexiei partiturii s-a materializat în prealabil prin traducerea poetică de către compozitor a acestor versuri în limba română. Așadar aprofundarea de către interpret sau ascultător a poeziilor în original și/sau în viziunea compozitorului oferă prilej de meditație în plus de a se apropia de sensul inițial al mesajului evidențiat în partitură.

De altfel selectarea - construirea ca atare a ciclului de bagatele reprezintă în sine un mod creativ de intervenție simbolică a compozitorului: „gama" de șapte

https://biblioteca-digitala.ro

poezii - a opta repetând esența primeia - semnifică latent universul sonor al muzicii cuprins, precum Hegel spunea, în sunete, în intervale și șiruri de sunete „cadențate".

*

III. *8 Bagatele* privite scenic

Șirul dublu-paralel al adaptărilor de către compozitor, și anume, traducerea poeziilor, compunerea de coruri, iar apoi de cvartet pe ele, a oferit regizorului József Zs. Katona prilej de retorică ambiental-scenică cu multiple modalități de re-întâlnire dramatico-gestică pe podium a muzicii cu poezia.

Să vedem în continuare momentele regizorale promovate de Katona[11]:

1. Actorul[12] personifică însuși pe poet; el este Christian Morgenstern. Va desfășura un dialog susținut între el și instrumente: viola, de pildă, îi va sugera o idee pentru o poezie.

2. Interpretarea fiecărei poezii are un indicator regizoral de tip epitet-leitmotivic care definește în bună măsură și nuanța estetică a sentimentului însoțitor: Apa - introductiv, foarte liniștit; Marele Lalula - infantil, nervos; Capră și năpârcă - copilărește, fabulă; Suspinul - liniștit, cu sentiment, fără gest; Hermelina estetică - filosofic; Floare de tapet - exhibiționistic; Pâlniile -de la fortissimo la pianissimo; În zadar - concluziv.

3. Așadar, începe spectacolul[13]. Cvartetul intonează începutul primei părți, Apa. Apare, aproape maiestuos, actorul cu sfeșnicul în mână, aprinde lumânarea și, după puțină pauză, recită poezia. Devine din ce în ce mai agitat și repetă ultimele cuvinte căutându-și altele pe care nu le găsește... Această disperată căutare de cuvinte potrivite înfățișează cât se poate de plastic ideea centrală a regiei, potrivit căreia asistăm aici la „chinurile creației", la lupta poetului dusă pentru limpezirea gândurilor și sentimentelor precum și la manifestarea disperată a speranței că odată și odată gândurile și sentimentele sale vor fi înțelese... Deschiderea produsă anticipează traiectoria experienței estetice pe care întâlnim din poezie în poezie justificarea când mai latentă, când mai manifestă a grotescului ce va sensibiliza pe tot parcursul ciclului eșecurile acestor strădanii zadarnice. „Punctul pe i" îl va pune, desigur, repetarea în final al ultimelor versuri din Apa redând, metaforic, găsirea zadarnică, mai exact, găsirea zadarnicului în intenție și realizare poetică deopotrivă.

4. Regia confirmă deci încă odată organicitatea de idei și de sentimente a ciclului de bagatele oferind spectatorilor un tot întreg al desfășurării și finalizării celor 8 piese intr-o adecvată unitate și echilibru al relației dintre punctiformitatea discontinuă a componentelor și continuitatea ondulatorie a întregului. Căci clipa acelei odată și odată a înțelegerii sperate nu a sosit: Așadar, așadar,/ Apa ar

https://biblioteca-digitala.ro

vorbi-n zadar. Precum ar spune C. Noica, devenirile întru ființa grotescă a căutărilor în final se integrează în absurdul non-devenirii.

5. Interpretarea piesei a doua[14] inspirată după poezia Marele Lalula este comentată de către „Morgenstern" întocmai: stă la masă stăpânit de sentimente mânioase și nu scrie. Apoi aleargă în lung și-n lat pe scenă, și, în negăsirea cuvintelor râvnite își alege până la urmă gânguritul limbajului atât de savurat de către copii. Mai mult, devine și el pentru moment copil din nou. Așa începe repetarea filogenetică a ontogenezei meandrelor în exprimare poetică și nu numai poetică. Recită deci paralel cu procesul muzical al piesei textul abracadabra al poeziei. Gânguritul însă va fi luat până la urmă în serios. „Poetul" cu lumânarea aprinsă în mână trece la membrii cvartetului agitându-i la căutarea expresiei negăsite... În ultimele secunde ale piesei, actorul își pune masca pregătindu-se pentru recitarea următorului moment din ciclu.

6. Paralel cu desfășurarea discursului muzical este interpretată și poezia Capră și năpârcă[15]. După regie, nici aici nu am părăsit lumea copiilor. Poezia este considerată drept povestioară și se recită ca o fabulă cu învățămintele sale de rigoare. Se menține și în declamație preocuparea pentru sensibilizarea jucăușă a evlaviosului îngemănat cu substrat filosofic al intrării în vârsta adolescenței.

7. Noua parte a ciclului este anticipată: prin rostirea poeziei Suspinul[16] la ultimele măsuri ale poeziei anterioare în deplin consens cu indicația partiturii de attaca. Suspinul este personificat printr-un dans grotesc cu... un cuier... Mai precis, cuierul metaforizează „fata frumoasă închipuită". Sfârșitul părții aduce aici o intervenție regizorală deosebit de importantă: introducerea pe scenă pentru moment a Iubitei, muza lunii, erou principal din cea de a doua piesă prezentată în cadrul spectacolului, asigurând prin apariția ei, în mod discret și totuși organic, unitatea dramatizării scenice ale celor două creații ce au stat la baza transpunerii în muzică a poeziilor lui Morgenstern. Momentul este plin de o melancolie grotescă. Poetul îmbrățișează - așa-i indicația - cuierul, vrea să-l sărute, dar nu o face deoarece i se naște o nouă idee pentru o altă poezie; se duce deci la masă și scrie poezia. Observă deodată apariția eterică a fetei - personificarea dorinței - și îi oferă noua poezie. Fata preia cu bucurie poezia oferită și o duce cu ea.

8. Atmosfera poetică se menține și în dramatizarea piesei următoare, Hermelina estetică[17]. Dispare atmosfera infantilă și adolescentă. Elementul filosofic preia dominația. Poetul - indică regia - zămislește o mare idee pentru umanitate care până la urmă apare... drept rime bune. Gestica încearcă să sublinieze caracterul ludic filozofic al grotescului metaforizat într-o hermelină (în original: Wiesel = nevăstuică) estetică.

9. Următoarea poezie este dramatizată conform ideii de a împărtăși cu Tine intimitatea calculului interminabil în a cuprinde numeric Floarea de tapet[18]. În trecerea discret-lentă a împărtășirii sentimentelor și până la tulburătoarea emoție a „ieșirii din minți" asistăm, la secțiunea de trecere între strofa introductivă discret-lentă și partea de Vivace din partitură, la rostirea integrală a poeziei Floare de

https://biblioteca-digitala.ro

tapet. Veghind deopotrivă prospectiv si retroactiv asupra coerenței regiei reapare pe parcursul piesei valsul cu cuierul din Suspinul.

10. În Pâlniile[19] rostirea poetică devină figurativă. Gura poetului se metamorfozează într-o pâlnie-difuzor prin care, de la un fortissimo pronunțat printr-un decrescendo continuu, se scurg (zadarnic?) cuvintele întregului text al poeziei până la un morendi infinit al lui etcetera...Textul este rostit integral începând cu prima fermată, la mijlocul piesei.

11. Infinitul trecerii lui etcetera prin gura pâlniei motivează - aidoma Glosei lui Eminescu - revenirea în Final asupra Începutului formulat atât de ingenios de către compozitor în cuvintele În zadar[20]. După dispariția ultimelor sunete ale muzicii se rostesc cuvintele textului repetându-se concluziv finalul din prima poezie: Dieses zeigt, diezes zeigt,/ Dass das Wasser besser schweigt... După care naratorul suflă în lumânare. Fine

Urmează pauza.

*

După pauză:

B. Dora Cojocaru: *Galgenlieder in der Nacht*

Kammerkantate auf Versen von Christian Morgenstern

(1995)

I. Pe urmele mesajului poetic

Urmărim și noi în continuare drumul creației de la cunoașterea și aprofundarea artistică a poeziilor lui Morgenstern la traducerea lor liberă de către regizorul J. Zs. Katona, mai apoi structurarea în partitura cantatei a reflexiilor muzicale din inspirația compozitoarei, iar apoi punerea pe scenă a muzicii de către regizorul serii.

Ne introduce în atmosfera poeziilor un fragment din autocaracterizarea ciclului Galgenlieder însuși de către poet:

„Să contemplăm muntele spânzurătorii (Galgenberg) ca pe o lucarnă a fanteziei într-un inel. În inel se mai găsește și multă tăcere... Poezia Cântecelor spânzurătorii este o felie din contemplarea lumii. Este libertatea deconectării, a dematerializării, exprimată fără scrupule. Se știe ce înseamnă mulus: poziția cea mai de invidiat între banca școlii și Universitate. Astfel: „un frate într-ale spânzurătorii" (Galgenbruder) este o făptură intermediară între Om și Univers. Nimic mai mult. Lumea se relevă diferit de pe „muntele spânzurătorii" și lucrurile se văd altfel față de cum le remarcă alții"21.

Redăm în continuare suita poeziilor componente ale celor 10 miniaturi despre care autoarea mărturisește: „Cele 10 miniaturi sunt expresii ale unei atmosfere speciale în care se împletesc o multitudine de afecte sugerate de poemele nocturne din volumul Galgenlieder de Christian Morgenstern. Este vorba de o lume imaginară, populată de personaje ireale: Palmström, von Korf, Lunovis,

https://biblioteca-digitala.ro

Copilul spânzurătorii, Șoarecele de miazănoapte, Peștele cântător. Dar, în acest tărâm fantastic, ele sunt doar marionete înzestrate cu emoțiile și sentimentele noastre, manipulate de forța neprevăzută a creației, ce insuflă viață. Încercând a înțelege esențele fantasmagoriei, trăirile petrecute în lumea vieții în oglindă, învățăm să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine: Wirst das Leben besser kennen/ Wenn du uns verstehen lernst."[22]

Așadar, poeziile:

1. Galgenberg I (Muntele spânzurătorii I)

.....
Toate îți vor fi mai clare
de-ai să-nveți să ne-nțelegi.[23]

*

2. Nach Norden. West - Östlich (Spre Nord. Vest-Estic)

Spre nord

Palmström suferă de cord,
și-acum doarme doar spre nord.

Căci spre vest, spre est, spre sud,
somnul nu e prea plăcut.

(Asta pentru un europic.
Toate altfel stau la Tropic.)

Doi savanți cu părul nins
- și pe Dickens l-au convins -

zic că asta-i, cum se vede,
magnetismul din planete.

Palmström, deci, foarte supus,
patul către nord l-a pus.

și aude-n somn lătrând,
câini polari, din când în când.

Vest-estic

Când von Korf a auzit
s-a simțit neliniștit,

el fiind convins firește,
că pământul se-nvârtește.

https://biblioteca-digitala.ro

Nefăcând măcar un gest,
a dormit mereu spre est.

„Eu - glumi - dorm simultan
Pe „Vest-esticul Divan“.“

*

3. Galgenkindes Wiegenlied (Cântecul de leagăn al Copilului spânzurătorii)

Cântecul de leagăn al ştrengărelului

Dormi, copile somn uşor,
sus, e-o oaie ca un nor;
oaia e din fum şi ceaţă
şi se luptă pentru viaţă
Dormi, copile somn uşor.

Dormi, copile, dormi cu mama,
oii-acum îi face seama
soarele, şi-o linge, zău,
cu o limbă de dulău.

Dormi, copile, dormi cu mama.
Dormi, copile, dormi supus,
oaia nu mai este sus.
Soarele-a furat-o toată.
Luna-l ceartă, supărată.
Dormi, copile, dormi supus.

*

4. Lunovis I (Oaia lunii I)

Lunovis in planitie stat
Cultrumque magn'exspectitat.
Lunovis.

https://biblioteca-digitala.ro

Lunovis herba rapta it
In montes, unde cucurrit.
Lunovis.

Lunovis habet somnium:
Se culmen rer' ess'omnium.
Lunovis.

Lunovis mane mortuumst
Sol ruber atque ips'albumst.
Lunovis.

*

5. Das Grosse Lalula (Marele Lalula)

Kroklokwafzi? Semememi!
Seiokronto - prafliplo:
Bifzi, bafzi; hulamemi:
quati basti bo...
Lalu lalu lalu la.

Hontraruru miromente
zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
klekwapufzi lü?
Lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei !
Lalu lalu lalu la!

Iată traducerea Ninei Cassian:

Marele tilipic
O versiune
Culitarcă? Palagună...

Cheremie - ţiricuc:
Machi, lachi: târnăcună:
Apud, napud, ţuc...
Tili tili tili tili pic!

Miscăreană lativocă
şurcă şun le le?

https://biblioteca-digitala.ro

Coară-n loară, nocă-n zocă
făligaie ze?
Tili tili tili tili pic!

Vodilac cu telehunţu
perigodileţ!
Soletină: Unţu, Crunţu,
Vidi Vudi Veţ!
Tili tili tili tili pic!

*

6. Fisches Nachtgesang (Cântecul nocturn al peştelui)

-
~ ~
- - -
~ ~ ~ ~
- - - - -
~ ~ ~ ~ ~
- - - - - - - - -
~ ~ ~ ~ ~
- - - - -
~ ~ ~ ~
- - -
~ ~
-

*

7. Lunovis II (Oaia lunii II)

[Revenirea în partitură asupra poeziei Lunovis este indicată astfel: Se repetă primele 18 măsuri din Lunovis I, fără solistul vocal]

*

8. Die Mitternachtsmaus (şoarecele de la miezul nopţii)[24]

Wenn's mitternächtigt und nicht Mond
noch Stern das Himmelshaus bewohnt,
läuft zwöflmal durch das Himmelshaus
die Mitternachtsmaus.
Sie pfeift auf ihrem kleinen Maul -
im Traume brüllt der Höllengaul...

https://biblioteca-digitala.ro

Doch ruhig läuft ihr Pensum aus
die Mitternachtsmaus.

Ihr Herr, der grosze weisze Geist,
ist nämlich solche Nacht verreist
Wohl ihm! Es hütet ihm sein Haus
die Mitternachtsmaus.

*

9. Die Mausefalle I-II (Cursa de şoareci I-II)

I.
Palmström n-are caş de fel
dar, în schimb, un şoricel.

Korf, de nervii lui mişcat, îi
face-o cameră de gratii,

şi-l pofteşte să stea-n ea
cu-o vioară ce-o avea.

Noaptea scapără feeric.
Palmström cântă-n întuneric.

şi, în timp ce concertează,
intră şoarecul să-l vază.

şi cum intră, pasămite,
şi porţia se închide.

Palmström tace în sfârşit.
Cade într-un somn tihnit.

II.

Korf, a doua zi, îmbarcă
toată cursa, ca-ntr-o arcă,

într-un camion anume,
tras de-un cal cu botu-n spume,

ce-i transportă, imediat,
într-un codru-ndepărtat.

https://biblioteca-digitala.ro

În pustietăți ca fumul,
cuplului i se dă drumul.

Iese întâi șoricel
și-apoi Palmström după el.

șoarecele-aleargă-n pace.
Noua patrie îi place.

Palmström, fericit, îl lasă
- și cu Korf se-ntoarce-acasă[25].

*

10. Galgenberg II (Muntele spânzurătorii II)

Eșafod

Ne-nțeleși de proști, firește,
jocul vieții-l vom porni,
Tot ce-i neclintit servește,
pentru noi batjocurii.

Infantilă răzbunare
împotriva sumbrei legi.
Toate îți vor fi mai clare
de-ai să-nveți să ne-nțelegi.

*

II. Care sunt reflexiile muzicale ale mesajului desprins din poeziile de mai sus?

Lucrarea Dorei Cojocaru reprezintă genul contemporan al cantatei de cameră și este compusă în 1995 pentru voce (sopran) instrumente de suflat (flaut, clarinet, corn), percuție, coarde (vioară, violoncel). Construirea discursului muzical utilizează, pe cât de economicos pe atât de fecund, un număr redus de motive melodico-ritmice „circulare" a căror prezență asigură coerența tematică a întregii lucrări. Structurarea și vehicularea lor cvasi-variațională oferă totodată deschidere largă pentru apropierea și așezarea pe o singură traiectorie muzicală a ideilor și sentimentelor cuprinse în versurile care au inspirat conceperea partiturii.

Primul nucleu motivic apare la corn și aduce cu sine conotațiile simbolice ale apelului: invitația în șoaptă, plină de mister la aventura Înțelegerii altfel ca

https://biblioteca-digitala.ro

până acum a vieții: „Vei cunoaște mai bine viața, dacă vei învăța să ne înțelegi pe noi", adică pe eroii aventurilor ce urmează. Să ne apropiem de ei, de Luna care este personificată în Muza poetului, de Copilul spânzurătorii, și de Oaia lunii, de Marele Lalula, dar și de peștele ce cântă noaptea, sau de șoarecele care își face apariția la miezul nopții, să cunoaștem inclusiv pe domnii Palmström și von Korf - adversarii-prieteni ai unor discursuri și întâmplări ciudate. Da, să-i cunoaștem pe toți, deoarece ei și mai ales isprăvile lor, ne introduc în lumea irealului, mai exact ei ne „d"introduc la real și sensibilizează orientarea noastră către anticâmpul evenimentelor grotești și absurde, dar bogate în învățăminte cât se poate de „reale".

Revenind la motivica structurii, observăm că primul motiv reprezintă un apel cu o arie bogată de semnificație, de la invitația dramatizantă de a intra în joc, la narațiunea programatică a subiectelor celor 10 miniaturi. Iar printre tendințele de dramatizare și finalizarea lor narativă apare, pe undele unor schimburi de esențe lirica grotesc-absurdă - sau, poate invers: grotescul-absurd liric? - a trăirii evenimentelor închipuite ce urmează:

1. Start. Pledoaria alterității în Prolog.
2. Insomniile lui Palmström în meandrele rozei vânturilor și neînțelegerea lui de către tandemul său, von Korf
3. Alintatul Copil al spânzurătorii pe un cântec de leagăn despre dispariția oii lunii
4. Povestea mistică a oii din lună închisă într-o limbă „latină imaginară"
5. Zarvă în jurul personalității Marelui Lalula
6. Cântecul nocturn al peștelui
7. Povestea mistică a oii din lună rememorată fără cuvintele limbii latine uitate
8. Runda de noapte a șoarecelui de la miezul nopții
9. Dute-vino-ul concertant înlăuntrul și înafara cursei de șoareci
10. Linia de sosire. Judecata invitației Prologului la aventură în Epilog.

Dar să luăm pe rând desfășurarea evenimentelor de pe muntele spânzurătorii așa cum ni le sugerează muzica.

Prima miniatură este consacrată expunerii anticipativ-fragmentare a ideii de bază din ciclul de poezie Cântece de spânzurătoare. Este vorba de poezia inaugurală - Muntele spânzurătorii.

Regizorul ne oferă și el o variantă liberă a traducerii al cărei spirit îl simțim mai aproape de discursul muzical al partiturii:

„Învățăm jocul vieții în fața unui popor tâmpit, iar tocmai ceea ce nu se poate schimba ne este țel. Ai putea să o numești o răzbunare copilărească, adevărul profund al existenței. Vei cunoaște mai bine viața dacă vei învăța să ne înțelegi pe noi."

Precum arătam mai sus, în Prolog apar „șoptite", pe fundalul apelului repetat, doar ultimele două rânduri ale poeziei: „Vei cunoaște mai bine viața dacă vei învăța să ne înțelegi pe noi."

https://biblioteca-digitala.ro

Motivul apel reapare în partea doua - Spre Nord. Vest-Estic - într-o variantă scrisă pentru voce,- mărturie a schimburilor de esență între ego și alter-ego din anticâmpul grotescului cultivat cu multă ingeniozitate prin teatrul instrumental. Invitația-apel a Muzei de a face cunoștință cu pățania lui Palmström izvorâtă din insomniile sale se rostește printr-un arioso care deși a părăsit zona unui recitativ acompaniato, spre o melopee înaripată ce este retezată de amprentele generative - in nascendi - ale grotescului. Cântecul muzei este însoțit de apariția unui nou motiv pe care îl putem numi de acompaniament și care va avea rol semnificativ în mai multe momente ale miniaturilor cantatei, mai precis, în piesele nr.8 și 9. Este important de observat că în reapariiile sale, mai ales în partea a 9-a reîntâlnim inclusiv varianta vocală și a motivului de apel - fapt care va oferi în final conturul unei structuri bitematice de tipul unei sonate tristrofice. Desigur, cele două poezii travestite muzical sunt articulate lăuntric nu numai prin cezuri discrete dar și prin modelarea diferită a discursului, în conformitate cu traducerea liberă de către regizor a poeziei:

„Palmström a devenit nervos, de aceea doarme acum către Nord. Căci să dormi către Vest, Est sau Sud însemnă să-ți obosești inima. Această teorie fusese demonstrată lui Dickens de către doi învățați ai vremii și se aplică prin magnetismul planetelor, așa că Palmström se tratează acasă, își ia patul și îl pune spre Nord, iar în vis uneori aude lătrând vulpea polară.

Când el povestește acestea lui von Korf, se simte puțin agitat, fiindcă pentru el este de la sine înțeles că trebuie să doarmă în direcția în care se învârte pământul, cu spatele către Est. Așa că el glumește: „Nu, divanul meu rămâne orientat de la Vest la Est".“

Partea a treia - Cântecul de leagăn al Copilului spânzurătorii - reprezintă o a doua variantă vocală a motivului-apel cu vădite tendințe de a-l îndemna la somn pe Galegenkind. Alintatul propriu cântecului de leagăn este îngemănat organic, într-un dialog cu o prezență pălăvrăgitoare - frullato - a flautului și mai apoi a clarinetului. Participarea lor însă în „legănare“ este însoțită de amenințări și gesturi dojenitoare, ceea ce nu este de mirare, pentru că straniul copil, în ciuda poveștii misterioase din cântec - sau tocmai din cauza ei? - nu vrea să adoarmă:

„Dormi, copile, dormi, pe cer e o oaie, oaia e din aburi, și duce ca și tine lupta vieții. Dormi, copile, dormi. Soarele mănâncă oaia, o linge de pe cerul albastru cu o limbă lungă ca de cățel. Dormi, copile, dormi. Acum oaia a dispărut. Vine luna și-și urmărește soțul cum fuge cu oaia în burtă“ - citim în traducerea lui J. Zs. Katona.

Momentul patru - Oaia lunii - cântat de muză în limba latină „uitată“ reprezintă un episod cu totul nou și inclusiv în simțirea metaforică a compozitoarei: se apelează aici, în mod arhaizant, la mijloacele muzicale ale trecutului. Drept urmare, răsună parodia evocării unei melodii evlavioase medievale, aidoma intonației de altă dată a cântecului gregorian, sensibilizând muzical caricaturalul grotesc al textului, ca de pildă versurile mai suscitate „Lunovis herba rapta it / In montes, unde cucurrit...“

https://biblioteca-digitala.ro

Interesantă coincidență oferă piesa 5 - Marele Lalula. Poezia este bunăoară prelucrată și aici dar și în lucrarea lui Adrian Pop. Așadar, stăm în fața unui mod dublat de regândire muzicală a uneia și aceleiași poezii. Dedublarea regândirii apare într-o complementaritate fecundă. În partitura pentru cvartet a Bagatelei nr.2 am putut resimți jocul însuși cu numele Lalula reluat din varianta corală inițială la care, pe planul regiei, s-a adăugat recitarea întregului text al primei strofe cu amintitele căutări agitate pentru o expresie adecvată a unor gânduri mărețe,- expresie care până la urmă nu este găsită (poate, nici nu poate fi găsită, și, poate că... nici nu există?). Aici, în partea a 5-a din Cantată, se dramatizează însăși figura lui Lalula cu ieșirile sale gângurite, iar numele lui - Lalula - apare la sfârșitul fiecărei strofe, semnificând replicile dojenitoare ale „îmblânzitorilor" instrumentiști care uneori și glăsuiesc pe parcursul execuției... Replici pe care , vom vedea imediat, regia le va supralicita.

Menționăm că în partitură se prelucrează forma originară a poeziei.

Evidentul paradox al cântecului de pește, poetul l-a dezlegat printr-o pictogramă compusă exclusiv din semne ale pauzelor care în ansamblul lor configurează conturul figurii peștelui. În același timp, juxtapunerile ritmice ale semnelor de pauză sugerează sclipirile argintii ale solzilor (și/sau ale undelor apei) în clarul de lună al nopții:- sugerând să auzim, printr-o sinestezie vizual-auditivă îndepărtată, jocul muzical al luminii. Desenul prezentat mai sus luat drept partitură pentru Cântecul nocturn al peștelui, ocupă - într-un sens similar pictopoeticului, să spunem, melopictural, locul Miniaturii nr. 6 din Cantată.

Liniștea paradoxală a cântecului nocturn cântat de un pește (evident mut) este urmată de o altă liniște parțială a Oii lunii. Da, reapare în Miniatura nr. 7 Oaia lunii, reapare însă fără text: „auzim" umbra arhaizărilor de mai înainte prin repetarea doar a acompaniamentului asupra căruia nu mai apare decât liniștea unei evlavii uitate...

Într-o Sprechstimme jucăușă este rememorată muzical poetica rundei susținută de șoarecele de la miezul nopții.

În volumul ce cuprinde traducerile lui Nina Cassian, poezia Die Mitternachtsmaus nu apare. Mai sus am redat-o în original, aici o redăm în traducerea liberă a regizorului: „Când se face miezul nopții și casa cerului nu mai este locuită nici de lună, nici de stele, șoarecele de la miezul nopții aleargă de 12 ori prin casă. El fluieră cu gura-i mică. În vis i se pare că rage un monstru, dar șoarecele aleargă liniștit. Stăpânul său, marea fantomă albă, este în asemenea nopți plecat. Mărire lui! Îi păzește casa șoarecele de la miezul nopții."

Percuția alăturându-se aleatorismului pointilist al suflătorilor, pe fundalul de flageolete ale corzilor redau fidel chițcăitul solistic al șoarecelui, iar solista - Muza în numele Lunii - prin declamarea intonațională a textului ne amintește din captivantele pasaje ale lui Pierrot lunaire de Schönberg.

Miniatura 9 apare pe aripa coborâtoare a traiectoriei formei: ne apropiem de final, plăsmuirea formei alunecând lin spre motivele incipiente ale structurii de ansamblu. Poeziile - Cursa de șoareci I-II - ce stau la baza piesei sunt alese, nu

https://biblioteca-digitala.ro

fără noimă, pentru reușita unei re-expoziții atât a componentelor muzicale cât și a celor poetice. Apar, bunăoară, aici mai toate personajele aventurilor de până acum, re-punându-ne în ipostaza firească a re-audierii motivelor lor, care le personificau de-a lungul discursului muzical.

„Palmström nu are slănină în casă - citim în traducerea-program a miniaturii -, în schimb, are un șoarece. Von Korf, mișcat de necazul lui, îi construiește o cursă, iar cu o violină își așează prietenul înăuntru. E noapte și stelele strălucesc, Palmström cântă în întuneric. Iar în timp ce el concertează, șoarecele intră în cușcă. În spatele său, în mod misterios, se închide ușa încet și ușor. Palmström adoarme.

Dimineața vine von Korf și încarcă aparatul acesta folositor în următorul transport de mobilă de mărime mijlocie care estre tras de un cal puternic, până la pădurea îndepărtată unde, într-o singurătate adâncă, ciudata pereche este eliberată. Întâi iese șoarecele, apoi Palmström după el. Animalul se bucură de noua patrie, în timp ce Palmström pleacă acasă cu von Korf."

10. Inițialul motiv-apel, după meandrele sale variaționale de pe parcursul Cantatei, revine la poziția sa originară, nu fără însă să deschidă o „melo-ipotecă" ascunsă, conducătoare pe neobservate către o deosebit de subtilă evocare a „motivului-Remember" din Cântecele nomade ale lui Cornel Țăranu, motiv care, printr-o metaforă simbolică muzicală, transfigurează textul perpetuu „ce va fi a mai fost/ ce a fost va mai fi/ ce a fost va mai fi/ ce va fi a mai fost" din lirica lui Cesar Baltag și, devenind arhetip muzical din ce în ce mai consolidat, rememorează noile și străvechile legende mistice-suprarealiste deopotrivă.

Așadar, Galgenberg II nu este doar o simplă repriză a începutului, nici doar o completare a pars pro toto-ului inițial, ci oferă, pe traiectoria marilor mituri, o împlinire muzicală a dorințelor poetului despre Cum s-au născut cântecele de spânzurătoare. Iată legenda: „Au fost odată ca niciodată opt regi veseli; trăiau. Dar se numeau așa și pe dincolo. În genere, cine se numește? Nu se numește, ci e numit. Dar într-o zi cei opt regi veseli sau pus pe sporovăit, așa cum obișnuiesc regii să tăifăsuiască între ei. „Lumea n-are sare." „Să mergem în căutare sării!" zise al doilea. „Și dacă ar fi piper?" fu de părere al șaselea. „Cine știe ce e noul?" întrebă al cincilea. „Eu!" exclamă al șaptelea. „Și cum îi zici?" se interesă primul. „Subteranul", replică al șaptelea, „stânga, dreapta, intervalul, nocturnul, cvadratele imaterialului dominând cele trei părți ale senzorialului". „Și drumul într-acolo?" vru să afle al optulea. „Crucea cu un singur braț, fără cap și cu baza deasupra unghiului", îl lămuri al șaptelea. „Adică spânzurătoarea!" hotărî al patrulea. „Esto", grăi al treilea. Și toți repetară „Esto!", adică „Așa e!" Și toți cei opt regi veseli se drapară în hlamidele lor și se lăsară spânzurați de propriul lor bufon. Dar bufonul fu pe loc înghițit de duhul uitării.

Să considerăm „eșafodul" ca un foișor al fanteziei dominând împrejurimile. În împrejurimi se mai află multă mușteni."[26]

https://biblioteca-digitala.ro

*

III. Analizând contribuția regizorală la conceperea părții a doua a spectacolului subliniem importanța introducerii în mod organic a unor elemente gestice și de acțiune în dramatizarea structurii Cantatei. Timpii gestici și de acțiune introduși au crescut, desigur, durata desfășurării în ansamblu cu aproximativ 8 minute. Totodată, majoritatea momentelor gestice s-a desfășurat concomitent cu timpul propriu-zis al discursului muzical. Combinându-se în mod intensiv și extensiv trecerea diferențiată a timpilor care „scurg" relativ independent în mediile omogene ale poeziei, ale muzicii, precum și ale gesticii, J Zs. Katona a asigurat o adecvată organicitate regiei care până la urmă, similar primei părți, a realizat și aici o prezență scenică vie a evenimentelor poetico-muzicale.

Regia oferă deci și în cazul Cantatei o dramatizare în plus față de prezența implicit dinamică a unor elemente constitutive ale discursului muzical. Această dramatizare în plus are și de asta dată o „găselniță" la mijloc. Dacă în prima parte eroul-poet ne prezintă in nascendi plăsmuirea aparte a poeziilor în imaginile bagatelelor menite să redea grotescul frământărilor creației în căutarea zadarnică a expresiei visate, în partea a doua a serii coerența sensibilizării scenice a acțiunii se asigură in morendi prin absurdul atragerii în joc dramatic a instrumentiștilor, mai exact a instrumentelor, regizorul oferind astfel spectacolului o adevărată înfățișare de teatru instrumental.

Desigur, fiecare parte a spectacolului lirico-dramatic „Morgenstern" își are propriul specific regizoral după care este orientată toată desfășurarea acțiunii. Aici, în Cantată, Luna personificată în Muza poetului intră în „dialog gestic" cu instrumentele, inclusiv cu bagheta dirijorului și cu partitura. Bineînțeles și instrumentele (purtătorii lor) sunt expuse unor schimburi de mediu intern și extern al acțiunii. La început, muzicienii apar aleatoric, fiecare începându-și individual producția, care apoi, dintr-o serie de amalgamări, se încheagă într-un tot ce în aparență ființează foarte „dezlânat" când in afara când în lăuntrul acțiunii. De pildă, în desfășurarea soloului la flaut ceilalți suflători servesc cafea, răsfoiesc reviste ilustrate... Iar Muza Lunii coboară de pe piedestalul „transcendental" al mesei și se așează în jurul și în cercul grupului de orchestranți.

Sunt semnificative inclusiv dialogurile simbolice cu „recuzitele" vestimentației ca de pildă vălul fetei lunii pe care, înfășurat, îl alintă parcă ar fi el Copilul spânzurătorii, și până la urmă cu care acoperă partitura - spre a-i asigura un somn ușor...

Dramatizările de acest fel urmăresc fidel-jucăuș, uneori ușor caricatural, sensibilizarea muzicală a mesajului poeziilor cuprinse în partitură:

- În Prolog Luna coboară să dea glas mesajului din Eșafod, iar orchestranții intră fiecare în pelerină neagră. în calitate de jurați „subînțeleși", iar dirijorul, purtând în plus și mănuși albe la care, vrând-nevrând, ne mai asociem și amintirea unui purpuriu obligo, apare în fața noastră drept conducătorul muntelui spânzurătorii - călăul... și toate aceste apariții ni se înfățișează conform unor

https://biblioteca-digitala.ro

alterități blajine-jucăușe care însă „nu cunosc pardon" în promovarea caricaturală a nonconformismului;

- Primul schimb de esență are loc în cea de-a doua miniatură. Narațiunea solistei despre insomniile lui Palmström legate de direcționarea patului, se desfășoară cvasi pe inițialul motiv-apel al cărui esență instrumentală se schimbă în alter ego-ul ei vocal.

- Al doilea schimb de esență a grotescului realizat în Cântecul de leagăn se manifestă în „punerea cu capul în jos" a zicalei după care liniște nu ai să faci prin zgomot, retorica dialogurilor instrument-voce se amplifică în diapazonul ei dinamic, amenințările „alintantei" cresc față de „alintat", finalizându-se în metafora adormirii dubioase a strengărelului copil- adormire ce se încheie cu o lovitură neașteptată la toba mică...

- În Oaia lunii (Lunovis) se creează atmosfera falsă a unei prezențe evlavioase pe scenă. Vălul ce acoperea adineauri partitura alintată acoperă acum capul fetei travestind-o în călugăriță care intonează un cântec bisericesc, mai precis dă glas bisericește unui cântec într-un „alter ego" al limbii latine;

- Dramatizarea scenei a 5-a asigură puntea de legătură cu prima parte nu numai prin repetarea poeziei Marele Lalula, dar și datorită reamintirii gestului de la prima parte a spectacolului, în Bagatela nr.4 - Suspinul - gest pe care îl făcea eroul-poet oferind Fetei lunii manuscrisul creației sale cuprinzând Expresia Ideală a celor mai Importante Gânduri din Lume. Și, iată continuarea: stăpânită de evlavia spiritului poetic medieval, Muza Lunii oferă pe rând fiecărui instrumentist câte o foaie din textul primit cadou de la poet. Aceștia însă nu numai că nu acceptă foile, dar le aruncă, unii chiar le strâng în ghemotoc, iar dirijorul le azvârle nimicitor restul foilor rămase de jur-împrejur. Biata Muză adunându-le îi ceartă pe muzicanți cu cuvintele poeziei abrakadabra despre Marele Lalula. Iar, cum am mai spus, ei conchid răspunsul în mod dojenitor prin „rostirea instrumentală" a numelui Lalula. Similar surprizei produse la toba mică de la sfârșitul Cântecului de leagăn, aici, după dojenirea repetată cu „La"-"lu"-"la" a Muzei, care se ascunse între timp în întunericul scenei, o mai amenință odată la sfârșit cu un „La" neașteptat de întârziat... Bineînțeles „adaosurile" gestico-sonore țin de regie, fiind tipice aleatorismului caracteristic în „anti"-teatrul instrumental.

- Muza adormită petrece în somn prezentarea Cântecului nocturn al peștelui și re-prezentarea - în lipsa ei - a Oii lunii - Lunovis II. Fiind atenționată cu partea de păr desfăcută a arcușului - metafora grotescă a biciului - Muza se trezește, izbucnindu-se într-un țipăt înspăimântat și se așează apoi pentru interpretarea miniaturii despre Șoarecele de la miezul nopții. Iată un alt liant descoperit între cele două părți ale spectacolului: Masca purtată în prima parte intră din nou în rol. Toată scena este reconfigurată: dirijorul cu mască pe față se întoarce către public și astfel se trece la reprezentarea miniaturii nr.8. Purtarea măștii - de către poet, respectiv, de către dirijor - reprezintă o reușită în plus a regiei - retorica scenei concretizându-se în personificarea litotizantă a

https://biblioteca-digitala.ro

personajelor, în figura unor animale mici cum ar fi năpârca sau șoarecele... Aceste personificări plasticizante și miniaturalizante au și un statut conflictual al coexistenței hiperbolizărilor și litotizărilor. Dacă ascultând discursul muzical cu mască din bagatela Capră și năpârcă am putut desprinde micimea ființei care însă prin rugă transcende întreg Universul, aici, masca simbolizează măreția micului șoarece care oferă securitatea deplină casei stăpânului absent - Marea fantomă albă;

- Revine totul „la normal" în penultima miniatură, Cursa de șoareci. Solista redă evenimentele povestit, cum ar spune Horațiu. Suntem la începutul sfârșitului, în ordinea inversă apare deci din nou Palmström cu una din pățaniile sale, după care se re-expune lărgit Prologul, în fine auzim Eșafodul în întregime;

- Așadar, Epilogul se desfășoară pe fundalul transfigurării motivului-apel în cel „arhetipal" al poveștilor legendare interpretate de Muza poetului. Se pregătesc jurații-instrumentiști în frunte cu călăul-dirijor la proclamarea verdictului. Repetarea în șoaptă a sfârșitul din Eșafod ca ultimă apariție, este realizată în șoaptă de către toții muzicienii ridicați în picioare. Excepție face Muza, care în aceste clipe, stă la masă, rezemată cu coatele și cu bărbia lăsată în palme, imitând aievea gestul eroului-poet de la început, în căutarea cuvintelor ideale și cugetă...

În prima parte poetul aducea întunericul finalului prin stingerea lumânării; aici gestul de fine al dirijorului produce stingerea luminilor rampei.
Verdictul se anunță cu masca pusă din nou pe fața dirijorului. Simbolul măștii șoarecelui se deschide finalmente: personificarea sa în judecător arată că puterea micimii constă în îndrăzneala încercării unor fapte mari.

Și Muza? Are și ea mască. Mai mult, o avea pe tot parcursul evenimentelor. Masca ei o reprezintă grima. Bunăoară, Fata lunii apare mascată în figura arlechinului cu multiplele sale conotații afective între liricul grotesc și absurdul dramatic, evocând clovnul lui Picasso, Petruška lui Stravinski, Pierrot lunaire al lui Schönberg deopotrivă.

*

A vorbi despre fecunditatea traiectoriei dintre punctele de hiatus nascendi-morendi - de la grotescul încă nu-i și până la absurdul deja nu-i - se pare că este un non-sens. Și este. Este tocmai fecunditatea sensului non.

Taoismul, multă vreme de acum, a formulat complementaritatea inevitabilă a plusului și minusului în toate ipostazele lor esențiale. și peste tot, rezultatul a fost unul și același: minusul are și el imperiul lui propriu-existent. Dintre multiplele variante ale formulărilor cuprinse în Cartea despre Dao și putere a lui Lao Zi[27] redăm pe cea din paragraful 11 care prezintă o promptă asemănare cu poetica lui Morgenstern, mai ales sub aspect structural-genetic al zămislirii reflexiilor:

https://biblioteca-digitala.ro

Treizeci de spițe
se îmbină-n butuc:
și-n gol și în plin
se află folosul carului.
Se frământă lutul
spre a face un vas:
în gol și în plin
se află folosul vasului.

Se despică în ziduri
uși și ferestre
spre a face o casă:
și în gol și în plin
se află folosul casei.
Astfel, în plin se află profitul,
în gol se află folosul.[28]

Desigur, nu putem să nu arătăm constelația europeană a filozofiei alterității pozitiv-negative, cum ar fi, spre exemplu, complementaritatea Ființei și Ne-ființei a inteligibilului și sensibilului, a posibilului și ne-posibilului, a luminii și întunericului din postulatele gândirii lui Parmenide[29, 30].

Și, iată acum, aceste idei duse în poezia lui Morgenstern de la geneza lor grotescă la dispariția lor absurdă reafirmând justețea lor dincolo de o logică formală în conformitate cu forța demiurgică a poezis-ului, reflectând totodată modul autocaricatural cu care poetul se raportează la lume: „ironia mea este la fel de naivă ca și patosul meu. Sunt capabil să spun ironic lucruri incredibile, fără nici o urmă de frivolitate..." (p. VII) Așa se întâmplă în Gardul:

Un gard de șipci. Iar printre ele
Sânt goluri: laste, subțirele.

Un arhitect trecând, îmi pare,
Pe-acolo, ca din întâmplare,

Extrase golurile rare,
Făcând din ele-o casă mare.

Sta gardul, cam năuc, un pic,
Cu șipci, și-n jurul lor nimic.

Urât era și delăsat.
S-a pus problema și-n Senat.

Meșteru-o șterse. Încotro?
Spre Afri-sau-Americo[31].

https://biblioteca-digitala.ro

„Existență văzută în golurile ei, în neverosimil. Satiră a atotputerniciei, întrucâtva șarlatanesc-magice a tehnicii. Dar mai curând, exercițiu al puterii verbului: cu cuvintele se poate face orice, socotește poetul. Scoți golurile, rămâne nimicul. Cu nimicul se poate construi un edificiu fictiv. Posibilitățile unei logici sofistice depășesc infinit de mult pe cele ale realului și ale unei logici întemeiate pe rigorile rațiunii. Ca și arhitectul, mag și escroc totodată, poetul poate îndrăzni orice."32 În legătură cu jucăușul grotesc-absurd al poeziei din caracterizarea de mai sus a lui N. Balotă mai putem adăuga puterea de perspectivă deosebită a gândirii creatoare la Morgenstern, putere care a acționat atât de dinamic și mobilizator inclusiv asupra conceperii, interpretării și regiei muzicale a spectacolului pe care îl analizăm.

Acel Nimic din care, similar Appendix-ului lui Bolyai János, Morgenstern a creat și el o lume aparte, o lume a grotesc-absurdului, iar arta muzicală clujeană a reușit pe deplin, în contextul ei modern nu numai să-l re-sensibilizeze pentru astăzi, dar să-l și gândească mai departe, pe undele autenticului valoric al câmpului de forță estetică contemporană.

NOTE

1 Concertul a fost organizat de către Filarmonica de Stat „Transilvania", Academia de muzică „Gh. Dima" și Inspectoratul pentru Cultură al Județului Cluj, Duminică, 25 aprilie 1999, ora 19 în sala Studio al Academiei de muzică „Gh. Dima", în colaborare cu Centrul Cultural German Cluj-Napoca și Consulatul General al Germaniei - Sibiu, în cadrul aniversării a 5 ani de la înființarea Centrului Cultural German la Cluj-Napoca.
2 În: Nicolae Balotă, Christian Morgenstern, (1871-1914), prefață la volumul Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, Ed. Univers, București, 1970, p. XVI.
3 Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, în românește de Nina Cassian, Prefață de Nicolae Balotă Ed. Univers, București, 1970, p. 12-13.
4 Galgenberg este tradus de către N. Cassian cu titlul Eșafod.
5 Prefață, op. cit. p. XVII.
6 Idem, p. XVIII.
7 Macaronic, adjectiv despre versuri, poezii etc. scrise într-un stil glumeț, amestecând cuvintele și formele limbii naționale cu cuvinte și forme latinești sau latinizante. Macaronism, compoziție literară scrisă într-o limbă împestrițată cu cuvinte străine; cuvânt sau expresie specifică acestei compoziții. (Din Dicționarul de neologisme de Florin Marcu - Constant Maneca, Ed. Academiei, București, 1978 p.642.)
8 Idem, p. XVII-XVIII.
9 Următoarele șapte poezii sunt prezentate aici în traducerea compozitorului Adrian Pop.
10 Menționăm că există și câte o variantă românească a poeziilor cuprinse în partitură în traducerea lui Nina Cassian. A se vedea volumul bilingv: Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, Editura Univers, București, 1970.
11 În subsolurile următoare redăm indicațiile regizorale acordate de către J. Zs. Katona actorului recitator al seriii, Stefan Straub (Germania).
12 Idee:
- Das Quartett ist meine Muse, ich selbs bin Morgestern
- Ich mache ieden Dialog mit den Instrumenten: Die Bratsche z.B. gibt mit mir Eine Idee für einen Vers
13 Einführung: sehr beruhigend
glüchlich /str.II rând 1/
Ich experimentiere mit die Warten
bis es bleibt falsch

https://biblioteca-digitala.ro

nervos (str.II. rândurile 3-4)
ich trete mit Kerze anständer + Kerze brennt/
Actorul expune poezia în timpul ultimei pauze generale a partiturii, şi potrivit indicaţiilor de mai sus, se plimbă agitat prin scenă şi revenind asupra finalului, caută zadarnic cuvinte mai potrivite...
14 Ich wäle aus in Babysprache,
werde selbst zum Kind
Ich finde nicht die
guten Worte + bin nervos
/rândurile 1-2/
Körper spielt mit! (rândul 3)
Ich sitze am Tisch: Wutausbruch kein Schreiben
Recită textul poeziei paralel cu interpretarea muzicală a piesei.
Gestica şi mişcarea scenică, inclusiv declamaţia, evocă copilărosul, jucăuşul, gânguritul.
Către sfârşitul piesei: Neues Moment! in Stille hören + Musiker anschüren m. Kerze.
Apoi: setze ich die Maske auf + trage „Geiss und Schleiche" vor
În final: nehme Maske.
15 Kind
wie ein Märchen lesen (paralell zur Musik lesen, wenn die Musiker flüstern (şoptesc)
Se repetă fraza la titlul piesei Capră şi năpârcă:
Ich trage „Geiss und Schleiche" vor
În mijlocul piesei apare indicaţia: an der Garderobe nehme ich Hut + gehe zum Publicum zurück
Indicaţie regizorală: se va rosti poezia Suspinul anticipat, la ultimele măsuri ale poeziei Capră şi năpârcă.
16 Beruhigend
viel Gefühl,
ohne Geste
- eine rote Rose für die Solistin des 2. teil: Sie ist Symbol für die Muse
Indicaţie la început: Ich kehre zur Garderobe im Walzerschritt zurük mit Schal ale Frauenkopf
După un glissando grotesc la sfârşitul piesei, la pauza generală: Ich bin an der Garderobe, umarme sie, will sie küssen, küsse aber nicht, denn in mich fährt eine neue Idee für ein Gedicht, ich lasse die Garderobe liegen, eile zum Tich um das neue Gedicht zum schreiben - am Tisch sehe ich die Frau + ich gebe ihr neue Gedicht mit einer Rose.
17 philosophisch
ich formuliere ein grosse Idee der Menschheit
Se rosteşte prima strofă către sfârşit, la o puază generală după care cea de-a doua strofă va fi inserat printre ultimele măsuri, iar ultimul vers încheie piesa: tats um des Reimes willen /să iasă rimă bună./.
18 exhibitionistisch
ich teile Dir meine Intimität mit
La secţiunea de trecere între strofa introductivă discretă-lentă şi partea de Vivace din partitură este integral rostită poezia Floare de tapet.
Pe parcursul piesei reapare - pe motive cvazi-similare - dansul cu cuierul din vals (Suspinul).
19 fortissimo bis pianissimo
Textul este rostit integral începând cu prima fermată, la mijlocul piesei.
20 Schlussfolgerung (concluzie finală) am Ende der Musik
Dauer nur Musik: 20'
mit Gedichten: 25'
21 Christian Morgenstern, Alle Galgenlieder, Insel-Verlag, Frankfurt am Mein, 1964 p.14-15, în traducerea compozitoarei.
22 Din Programul de sală al serii.
23 Forma versificată a traducerilor ce urmează, aparţine poetei Nina Cassian; în: Christian Morgenstern, Cântece de spânzurătoare, Ed.Univers, Bucureşti, 1970. Excepţie face traducerea Cursa de şoareci redată în subsolul nr.23.
24 Traducerea poeziei lipseşte din volumul citat.
25 În Caietul de sală al programului serii întâlnim şi următoarea traducere poetică:

https://biblioteca-digitala.ro

Palmström, sărac vai de el,
Are-n casă-un şoricel.
Korf, mişcat, având o sursă,
Îi oferă-n dar o cursă
şi prietenu-şi aşează
Între gratii, cu-o vioară.

Noaptea, sub un cer eteric,
Palmström cântă-n întuneric.
şi în timp ce concertează,
şoarecele defilează,
Până-n mod misterios,
Cursa-l prinde, curios.

Apoi sub noaptea profundă,
În somn Palmström se cufundă.
Von Korf vine şi îndată
Utila cursă o încarcă
Într-un mare camion
Uriaş cât un vagon,
Tras de un căluţ isteţ,
Până-ntr-un loc pădureţ,
Unde, în singurătate,
Prinşii-s puşi în libertate.

Iese mândrul şoricel,
Apoi Palmström după el.
Îndată ce animalul
Noii patrii-i sare pragul,
Palmström, foarte bucuros,
Cu von Korf pleacă pe jos.

26 Christian Morgestern, Cum s-au născut cântecele de spânzurătoare; în: op. cit. p. 7.
27 Atenţia mea la această analogie a relaţiei nascendi-morendi din istoria esteticii europene cu ideile despre Dao şi putere a filozofiei chinezeşti mi-a atras-o colegul şi prietenul meu esteticianul Pavel Puşcaş, fapt pentru care pe această cale îi aduc sincere mulţumiri.
28 Idem, p. 76.
29 Simplicius: Trebuie spus şi gândit că fiinţa este, căci a fi este „posibil", dar neantul nu e „posibil" [...] Sextus Empiricus nota că „Parmenides dispreţuia raţionamentul de opinie întemeiat pe reprezentări lipsite de temei, şi lua drept criteriu raţionamentul ştiinţific, cu alte cuvinte fără greş, tăgăduind în acelaşi timp orice crezare senzaţiilor. [...] una e ce există cu adevărat, a inteligibilului, alta e ceea ce devine, a sensibililului, pe care nu se învoiau s-o numească de-a dreptul „fiinţă", ci fiinţă aparentă.

Iar după Proclos Neoplatonicianul „singurele căi de cercetare ce pot fi gândite: una, care afirmă că este şi că nu-i chip să nu fie, e calea Convingerii (ce întovărăşeşte adevărul); cealaltă, care afirmă că nu e şi că trebuie să nu fie, e o cale ce nu poate fi căutşi de puţin cercetată, căci nici de cunoscut n-ai putea cunoaşte ce nu e (pentru că nu e posibil), nici să-l exprimi..."

Simplicius arată că la Parmenides „după ce totul a căpătat numele de lumină şi întuneric, iar aceste denumiri - potrivit puterilor fiecăreia - s-au aplicat unui lucru sau altul, totul e deopotrivă plin de lumină şi de nevăzută noapte, amândouă egale de vreme ce nimic nu ţine [exclusiv] de una sau de alta. [Filozofia greacă până la Platon, Vol. I. Partea a 2-a, colecţie în grijită de Idel Segal, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, pp. 230, 237].
30 Mai pe larg a se vedea studiul de St. Angi: Pármenidész igézetében (În fascinaţia lui Parmenide), rev. Korunk, 1987/11.
31 Christian Morgenstern, op. cit. p. 64-65.
32 N.Balotă, Prefaţă, ed. cit. p. XII

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Ligia TOMA - ZOICAŞ

La centenarul naşterii profesorului şi compozitorului Celestin Cherebeţiu

Momentul ales pentru a evoca personalitatea profesorului şi compozitorului Celestin Cherebeţiu ne îndeamnă să ne centrăm pe unul dintre gândurile marelui filozof Voltaire, care susţinea: „Celor vii le datorăm respectul, celor morţi adevărul". La scurgerea unui secol de la naşterea lui Celestin Cherebeţiu, rostirea adevărului se impune, căci aşa cum există un timp al trăirii, există şi un timp al mărturisirii.

Formularea adevărului legat de personalitatea lui Celestin Cherebeţiu presupune surprinderea şi dezvăluirea acelor constante spirituale care-i definesc personalitatea. Pentru aceasta, avem obligaţia să coborâm spre începuturi, spre izvoare, pentru a ridica la suprafaţă câteva fapte ce poartă în ele semnificaţii deosebite.

Din cuprinzătoarea perspectivă care ni se deschide în faţă, extragem un prim moment care socotim că i-a marcat existenţa: descendenţa sa dintr-o familie de preoţi, o familie în care, din tată în fiu, **ideea de credinţă şi demnitatea naţională** au făcut corp comun. Din dorinţa de concretizare, şi nu din aceea de a face istorie cu orice preţ, adăugăm că bunicul lui Celestin Cherebeţiu, preotul care a păstorit localitatea Vad – cunoscută ca şi ctitorie a lui Petru Rareş – este cel care l-a întâmpinat şi primit în casa sa pe Nicolae Iorga, marele istoric care în drumurile sale - legate, credem, de cunoaşterea satelor şi mănăstirilor din România – a vizitat şi biserica din Vad.

Un pas mai departe ne leagă din nou de istorie, căci Celestin Cherebeţiu, depăşind anii de liceu – în trecere de la şcolile din Năsăud la cele din Blaj –, obţine diploma de bacalaureat în anul ce marchează cu adevărat istoria noastră: 1918.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai mult decât semnificativ este însă locul în care Celestin Cherebeţiu îşi încheie studiile liceale: este vorba de Liceul „Sf. Vasile" din Blaj, instituţie prin care tânărul Celestin a intrat într-o lume cu un anumit comandament moral-spiritual.
Pentru a ajunge în acest moment la o relaţie mai directă cu omul Celestin Cherebeţiu, trebuie să ne apropiem de această lume, de atmosfera în care a trăit şi aerul pe care l-a respirat.

Suntem în preajma unei instituţii de excepţie, care, la rândul ei, aparţinea unui centru care şi-a câştigat în timp statut de centru unicat. Nimic nu a fost aici indiferent pentru tânărul ce se forma, având şansa de a se întâlni cu istoria, prin instituţii şi oameni care le serveau pe acestea, făcând istorie.

Se conturase un cadru deosebit – nu e bine să uităm că statutul de oraş unicat îi fusese conferit Blajului odată cu recunoaşterea faptului că acesta a fost singurul oraş din Transilvania care a fost întemeiat de români sub regimul austro-ungar –, în care Blajul a devenit apoi oraş unicat prin instituţiile sale de învăţământ, prin integritatea sa morală şi forţa culturală, justificându-şi pe deplin denumirea de Mica Romă. Deloc în ultimul rând, la această calitate de oraş unicat a mai contribuit – după părerea unui apropiat al episcopului martir Ioan Suciu – „spiritul luminat de credinţă ce domnea aici, spirit care dădea o libertate anevoie de găsit în altă parte..."
Sunt adunate aici câteva dintre elementele – adevărat florilegiu de stări şi fapte de excepţie – care s-au răsfrânt benefic asupra celui care s-a format sub îndrumarea unor personalităţi care onorau acest mediu.

Înainte de a deveni student, în cadrul Liceului „Sf. Vasile", Celestin Cherebeţiu a avut privilegiul de a se bucura de un profesor de excepţie: compozitorul Iacob Mureşianu, unul dintre clasicii muzicii româneşti. Acesta a fost profesorul care şi-a făcut din propria casă o mică academie unde erau primiţi şi îndrumaţi toţi cei socotiţi capabili a face artă/muzică. Tânărul Celestin Cherebeţiu – căruia profesorul Iacob Mureşianu i-a dezvăluit şi apreciat dotarea – a fost chemat să participe, încă din acei ani, la concertele realizate de compozitorul Iacob Mureşianu cu studenţii teologi. A fost un prim moment în care opţiunea pentru a fi el însuşi, în sensul afirmării prin artă, prindea contur pentru Celestin Cherebeţiu.

Dar, într-un moment care în viaţa fiecărui tânăr apare – acela de a decide pentru un drum în viaţă –, absolventul de liceu Celestin Cherebeţiu a fost pus într-o situaţie cel puţin complexă. Se punea problema de a opta pentru a fi el însuşi, ori pentru a rămâne în adevăr.

La terminarea Liceului, îl găsim pe Celestin Cherebeţiu înscris la Academia Teologică din Blaj. Odată cu această decizie, împăcarea celor dinăuntru cu cele dinafară a devenit o realitate necontradictorie. Subsumarea la adevărurile credinţei, departe de a fi obstrucţionat afirmarea lui Celestin Cherebeţiu în plan artistic, a marcat un moment fast din viaţă, moment în care

https://biblioteca-digitala.ro

lucrurile au venit unele spre altele în timp oportun. Mai întâi, din punctul de vedere al calității formării, căci tânărul Celestin Cherebețiu a beneficiat, atât în modelarea sa în spiritul artei, cât și în formarea întru adevărul credinței, de magiștrii care au intrat în galeria figurilor care au făcut faima școlilor blăjene. Ar trebui să reinventăm măcar în parte această lume, pentru a înțelege ceva din felul în care erau modelate spiritele aici, rămânând marcate pentru o bună perioadă de timp, dacă nu chiar pentru întreaga viață. Este greu de imaginat astăzi o lume ca aceea, bine clădită pe dinăuntru, formată din personalități bine scuturate de timp și de istorie.

Un singur model ne poate servi ca pildă, prin formație și faptă: ne gândim la profesorul Ion Micu Moldovan, care era considerat și cel mai capabil canonic din Blaj. Acestui profesor i se datorează refacerea monumentului Libertății, ridicat la 1848 și dinamitat în 1908. Ion Micu Moldovan a adunat resturile monumentului și le-a înglobat în alt monument, care se vede în curtea reședinței Mitropolitane de la Blaj.

Blajul anilor 1920-1950 a fost un centru în care instituțiile și personalitățile aveau forță egală, impresionând aici deopotrivă zidurile școlilor și oamenii care le serveau pe acestea. Vorbind despre toate, și recreând atmosfera ce domina în acest centru, episcopul Ioan Ploscaru relevă faptul că în Blaj „nu este vorba de dominație de spirit edilitar, ci de una de ordin moral, căci în aceste locuri vibra o tainică emoție în sufletele celor ce călcau pe pragul lor, atât din punct de vedere național cât și religios".

Probabil că asemenea emoție a călcat și Celestin Cherebețiu pe treptele Academiei Teologice, și mai ales ale Catedralei „Sf. Treime", unde a fost condus la altar, pentru a fi sfințit ca preot, de către mitropolitul dr. Vasile Suciu, în anul 1929.

Ieșit dintr-o asemenea ambianță de excepție, și favorizat de o bursă de studii oferită de Mitropolia Blajului, Celestin Cherebețiu se va îndrepta spre o altă instituție care, prin calitatea oamenilor ce o serveau, și-a câștigat în timp o faimă similară instituțiilor blăjene. Astfel, între anii 1921- 1925 îl găsim pe Celestin Cherebețiu student al primei instituții de învățământ muzical superior (românesc) din Ardeal, institut condus în acel moment de Gheorghe Dima, unul dintre marii clasici ai muzicii românești, cel care și-a propus să structureze instituția după modelul academiilor de muzică din Viena și Paris.

La Cluj, Celestin Cherebețiu urmează cursurile de compoziție, vioară și teoria instrumentelor, aflându-se printre studenții care s-au bucurat de prețuirea marelui muzician, ca și a altor profesori – personalități ale timpului: Augustin Bena și Romulus Cionca, profesorul cu care a studiat vioara.

https://biblioteca-digitala.ro

În această perioadă, interesul și deschiderea pentru fenomenul de cultură l-au îndreptat pe Celestin Cherebețiu și spre Universitate, în cadrul căreia a frecventat timp de doi ani cursurile de limbă latină și italiană.

Posesor al unei formații de excepție – cu două licențe în spate –, Celestin Cherebețiu se reîntoarce la Blaj în anul 1925, în calitate de profesor la Liceul „Sf. Vasile", unde va funcționa un singur an, căci, în baza unei alte burse oferite tot de Mitropolia Blajului, are posibilitatea să se specializeze la vestita Pontificia Scuola di Musica Sacra de la Roma. Sub îndrumarea unor profesori care pentru multă vreme au rămas puncte de reper pentru studiul unor discipline – să-i numim pe Rafaele Casimiri pentru armonie și Paolo Ferretti pentru estetică –, Celestin Cherebețiu se specializează în cânt gregorian și scriitură de tip palestrinian. Cei doi ani petrecuți la Roma i-au marcat activitatea desfășurată cu deosebire în planul creației muzicale, ca și al reformei muzicii bisericești, act pe care l-a gândit împreună cu alți muzicieni atrași de idee. Unul dintre aceștia a fost compozitorul și interpretul Traian Vulpescu.

Spre sfârșitul deceniului trei al secolului abia încheiat, Celestin Cherebețiu trece la fapte, străluminat de un gând pe care paremiologia latină l-a formulat în temenii: „Homo non nascitur, sed fit". Pentru început, nemulțumit cu satisfacțiile pe care activitatea la catedră i le dădea, profesorul Celestin Cherebețiu imaginează un întreg program care vine în întâmpinarea nevoilor de formare în spirit muzical.

Mărturiile ce le avem – și le menționăm pe cele rămase de la poetul și prozatorul Aurel Gurghianu, pe cele integrate în *Jurnalul* poetului Negoiță Irimie, paginile pe care Nemeș Vasile le închină în teza sa de licență lui Celestin Cherebețiu, cele pe care preotul doctor Vasile Stanciu le include în teza sa de doctorat axată pe problema muzicii bisericești în Transilvania, dar și aprecierile pe care compozitorul contemporan Șerban Nichifor le formulează în relație cu personalitatea lui Celestin Cherebețiu – sunt mărturii ce toate confirmă faptul că profesorul și compozitorul Celestin Cherebețiu a adunat în timp o seamă de satisfacții și realizări, dar și multă prețuire din partea unor personalități ce i-au stat în apropiere.

Printre realizările legate de instituțiile pe care le-a servit cu devotament aproape trei decenii, avem datoria să amintim în primul rând organizarea – în instituțiile școlare – a unor ansambluri instrumentale; printre acestea, ansamblul de instrumente de suflat / fanfară/ format din elevii Școlii Normale este ansamblul care a devenit în timp o mândrie a școlii în acea perioadă; pe lângă acesta, profesorul Celestin Cherebețiu a mai constituit două ansambluri corale – unul mixt, format din cadre didactice, și altul din voci bărbătești, ansamblu în care cântau studenții Academiei Teologice din Blaj.

Profesorul Celestin Cherebețiu era însă el însuși și interpret, membru al unui cvartet care s-a format tot la ideea sa, și din care făceau parte și fiul

https://biblioteca-digitala.ro

profesorului său Iacob Mureșianu, pe nume Iuliu Mureșianu, distinsul compozitor și profesor de teoria muzicii la Conservatorul de Muzică „Gh. Dima" din Cluj.

Printre colaboratorii pe care Celestin Cherebețiu i-a avut se numără și compozitorul și profesorul Sigismund Toduță, devenit în timp rector al Conservatorului „Gh. Dima", într-o perioadă în care Celestin Cherebețiu era cadru didactic la disciplinele armonie, contrapunct și pedagogia muzicii.

În activitatea artistică desfășurată la Blaj, dirijorul Celestin Cherebețiu a apelat la pianistul Sigismund Toduță, care, în situațiile complexe în care partiturile interpretate pretindeau acompaniament de pian, devenea colaboratorul prețios. Între cei doi muzicieni s-a înjghebat o caldă relație de amiciție, păstrată mulți ani. Despre o asemenea stare de spirit ne aduc mărturie și paginile unei lucrări de cameră pe care compozitorul Sigismund Toduță o dedică familiei Cherebețiu. Este vorba de lucrarea ce poartă titlul *Concertino per „i tre Cherebețiu"*. Sunt pagini scrise pentrui vioară, violă și violoncel, dedicația lăsându-ne să înțelegem că toți copiii familiei Cherebețiu practicau muzica. Cu deosebire semnificativă însă, din punctul de vedere al relației de amiciție ce-i lega pe cei doi muzicieni, este însemnarea-dedicație pe care Sigismund Toduță o face pe una dintre partiturile sale: ne referim la lucrarea pentru cor mixt la șase voci, ce poartă titlul *Cuvine-se*. Compozitorul ține să precizeze că ideea pe care și-a axat întregul demers componistic este preluată din *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* de Celestin Cherebețiu, așa cum se cântă la Blaj; idee pe care a prelucrat-o și dezvoltat-o - cum însuși spune - „după bunele reguli ale polifoniei palestriniene". În final, compozitorul Sigismund Toduță adaugă: „remit lucrarea Corului Catedralei din Blaj, pe care cu cinste și cu desăvârșită competință îl conduci". (Blaj, 29 V 1944). Comentariul este inutil, de vreme ce exigentul muzician care a fost Sigismund Toduță își dorea ca piesa lui să fie intepretată sub bagheta dirijorului Celestin Cherebețiu.

Adevărul este că activitatea muzicală desfășurată de Celestin Cherebețiu la Blaj a fost remarcabilă, și aceasta cel puțin din două puncte de vedere. Pe de o parte trebuie relevat faptul că repertoriul acestor formații corale a ajuns să cuprindă pagini de valoare, atât din literatura muzicală clasică, cât și din creația muzicală românească, iar pe de altă parte este vorba de un număr impresionant de concerte realizate cu aceste ansambluri, și nu doar la Blaj, căci Celestin Cherebețiu a desfășurat o adevărată operă de apostolat cultural, concertând în multe alte centre din Ardeal. Este o faptă care îl situează alături de marii noștri clasici, cei care au inițiat o asemenea direcție de manifestare, urmărind în fapt împlinirea a două idealuri: formarea gustului artistic și a unui public consumator de artă.

În drumurile sale prin țară, Celestin Cherebețiu a ajuns în contact cu mari muzicieni ai timpului, printre care și cu compozitorul și profesorul de la Academia Teologică din Oradea, Francis Hubic, la invitația căruia a și concertat la Oradea.

https://biblioteca-digitala.ro

Activitatea desfășurată de dirijorul și compozitorul Celestin Cherebețiu în această perioadă a fost cu deosebire importantă pentru Blaj, căci acest centru de cultură a fost investit acum cu o nouă calitate, una ce-i lipsea: aceea de oraș cu viață muzicală proprie.

Concertele realizate de Celestin Cherebețiu cu ansamblurile pe care el însuși le-a organizat s-au înscris printre evenimentele culturale de răsunet ale timpului. Între acestea trebuie amintite cele care au avut loc cu ocazia serbărilor ASTREI (1936) la jubileul de 75 de ani de la înființarea societății - concerte cărora li se alătură cele legate de inaugurarea Palatului Cultural din Blaj (1937) -, serbări ce au fost onorate de cele mai înalte personalități ale timpului, între care însuși Regele țării.

În cadrul acestor manifestări artistice cu caracter excepțional, au fost interpretate în primă audiție și creații ce aparțin compozitorului Celestin Cherebețiu. Facem referire la una dintre paginile de mare valoare – oratoriul *Fiul rătăcit*, lucrare de proporții ample, pentru a cărei interpretare s-a apelat la orchestra și soliștii Operei Române din Cluj.

Pași făcuți până acum pe traseul vieții lui Celestin Cherebețiu conturează cu claritate un fapt: acela că perioada blăjeană a activității sale a fost prin excelență una plină, fructuoasă, și că pe parcursul a trei decenii (între anii 1928-1946) Celestin Cherebețiu s-a impus deodată pe trei planuri: ca profesor, dirijor și compozitor.

Dar, de prea puține ori frumosul și adevărul sunt lăsate să se afirme vreme îndelungată împreună, iar lui Celestin Cherebețiu viața i-a rezervat dreptul să arate că „este mai tare acela care se învinge pe sine, decât acela care învinge cele mai puternice cetăți"; și, pentru a sublinia o preferință a celui care a fost și un mare latinist – Celestin Cherebețiu – vom reda și în latinește ideea: „Fortius est qui se, quamqui fortissima moenia vincit".

Până la urmă, Celestin Cherebețiu a învins, și aceasta datorită unei structuri sufletești clădite pe înțelepciune. Despre un asemenea fond, care atestă faptul că virtutea dă o satisfacție plenară și statornică, iar obstacolele în împlinirea ei se află în pedagogia virtuții, ne spune mult un fost discipol al profesorului Celestin Cherebețiu, discipol care surprinde o seamă de laturi ale spiritului acestuia, laturi care i-au particularizat personalitatea. Citățm o parte din această prețioasă mărturie, din păcate rămasă anonimă: „Celestin Cherebețiu mi-a rămas unul dintre cei mai iubiți profesori pe care i-am avut în toți acești ani. De la prima vedere simțeai cum din întreaga lui ființă se degajă o aleasă bunătate sufletească, înfrumusețată de o ținută și o distincție morală de-a dreptul cuceritoare. Celestin Cherebețiu nu era profesorul distant sau arogant; dimpotrivă, era de o modestie fermecătoare, care permitea să ți-l apropii; era mai degrabă un coleg mai mare, dar un coleg respectat și apreciat pe măsura simpatiei ce i-o purtam." Și autorul

https://biblioteca-digitala.ro

acestor rânduri conchide: „Când găsești un suflet minunat de frumos, generos, iubitor și o inteligență de elită, merită să-l respecți."
Acesta a fost omul și profesorul pe care noi – cei ce am format cea de a doua generație de discipoli ai lui Celestin Cherebețiu, la Cluj – l-am descoperit; era omul care și-a făcut – pentru alte trei decenii de activitate – sălaș din școală.

Favoarea de a-mi fi petrecut anii de studenție în familia Cherebețiu mi-a permis să descopăr forța și bogăția unui spirit care a ales să se lepede de feluritele forme ale zgomotului de fond și a optat pentru exerciții reînnoite de tăcere, meditație, care l-au dus la regăsirea de sine. Sunt fapte ce pledează pentru echilibru, pentru o ordine interioară bine instituită, chezășie a unei conduite pe cât de înțelepte pe atât de severe. Au fost ani în care – la cursuri – profesorul Celestin Cherebețiu ne-a oferit pilda celui care se dăruie activității de predare cu un soi de inexprimabil devotament.

Lucrând fără încetare, Celestin Cherebețiu și-a trecut spiritul într-un șir de cercetări legate de trei discipline - armonie, contrapunct și pedagogia muzicii -, lăsând pentru fiecare dintre disciplinele predate material de curs pregătit pentru tipar. Satisfacțiile nu au venit însă pe măsura muncii, căci numai materialul legat de studiul armoniei a ajuns să vadă lumina tiparului.
Pentru omul care a devenit refractar la propriile valori, faptul nu s-a răsfrânt negativ asupra vocației pedagogice, profesorul Celestin Cherebețiu continuând să se dăruiască cu aceeași petulanță.
În toți anii formării noastre am avut în față omul care ne-a făcut să înțelegem un lucru cu deosebire valoros pentru toți cei ce ne doream a fi formatori de spirite, anume că „înțelepciunea e a ta numai când o dai altora, iar pentru un profesor totul e să lase lumină în urmă".

În această perioadă – numită perioada clujeană -, una în care creația didactică a luat locul compoziției, Celestin Cherebețiu a încetat să se exprime în plan creator. Era o hotărâre ce nu poate fi dezlegată de faptul că în anul 1948 căzuse cortina și timpul s-a oprit într-un fel; mai bine spus, s-a rupt cursul firesc al lucrurilor pentru compozitorul care a unit creația cu adevărul credinței. Riscul a îmbrăcat o formă deosebită: aceea a tăcerii, luând în considerare planul creației.
Momentul în care acest lucru s-a întâmplat nu exclude – dimpotrivă, confirmă încă o dată – faptul că adevărul lui Celestin Cherebețiu este din nou legat de istorie, anul 1948 fiind acela care a marcat o pagină neagră pentru Biserica Greco-catolică.

Până la această dată, însă, compozitorul Celestin Cherebețiu dăduse un număr important de lucrări, unele de proporții apreciabile, altele mai restrânse ca dimensiuni, dar aproape toate mărturisind prin titlurile ce le purtau, și cu deosebire prin conținutul lor, o intimă relație cu adevărul de credință. Atragem atenția asupra câtorva care pun în evidență ideea, și așezăm în primul rând oratoriul *Fiul rătăcit*,

https://biblioteca-digitala.ro

lucrare scrisă în 1937, și gândită pentru cor, soliști și orchestră, a cărei realizare s-a făcut cu aportul corului, soliștilor și orchestrei Operei Române din Cluj. Se alătură *Psalmul I*, lucrare compusă pentru cor mixt și orchestră; *Doxologia mare*, gândită pentru un ansamblu similar și cu o versiune numai pentru cor mixt; *Orbul din naștere*, lucrare ce se integrează în genul vocal-dramatic, rămasă din păcate neterminată; în fine, *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, lucrare care se poate asculta, sub bagheta dirijorului Alexandru Suciu, în cadrul serviciului religios de la Catedrala Greco-catolică „Schimbarea la fa" din Cluj.

Sigur că formularea unor puncte de vedere legate de spațiul creației – loc unde îl găsim cu adevărat pe Celestin Cherebețiu – ne obligă să ne punem întrebarea: avem oare dreptul, fie, ne este permis a formula o judecată asupra adevărului lui Celestin Cherebețiu, dacă acesta a întrerupt cursul normal al rostirii, și nu ni s-a dat în întregime?

Aplecați asupra a ceea ce avem, ne rezervăm dreptul să observăm că paginile umplute deja ne descoperă spiritul unui om care **a înțeles creația ca rugăciune**. Este un mod de a înțelege pe care l-au afirmat o seamă de creatori, și nu doar muzicieni; pictorul Matisse ne oferă pilda unui asemenea om de artă care, la întrebarea ce i s-a pus în legătură cu credința sa, a răspuns: „Eu mă rog mereu, pentru că creez".

Într-o lume sonoră așezată pe un asemenea fundament, este multă lumină, totul este consonant, rostit direct. Analiza unor partituri dezvăluie faptul că Celestin Cherebețiu nu și-a propus să cucerească prin meșteșug, ci prin simplitatea rostirii, instituită în principiu.

Spiritul compozitorului se dezvăluie a fi similar celui al omului de cultură care nu a practicat cultura ca performanță, precum nici compoziția prin absolutizarea meșteșugului.

Locul compozitorul și profesorului Celestin Cherebețiu este în galeria iluștrilor oameni de școală ai Academiei de Muzică „Gh. Dima" din Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

C.D. ZELETIN

Pianista Elena Bibescu și Robert de Montesquiou

...de multe ori nebunește.
Dar, parole, *câteodată sublim.*
Constanța Erbiceanu[1]
Despre arta pianistică a Elenei Bibescu

***Carmen Sylva* își iscălea scrisorile către adolescentul George Enescu a doua ta vice-mamă. La parcurgerea lor rapidă, cititorul ar crede că prima ar fi Maria Enescu, mama adevărată, care trăia. În realitate, regina artistă făcea aluzie, dându-i întâietatea cuvenită, la prima vice-mamă, principesa Elena Bibescu (1855 - 1902), prietenă a ei, ființă providențială în impunerea geniului enescian în Franța sfârșitului de secol XIX. Coborâtoare dinspre tată din familia marelui bărbat de stat Costache Negri, ea moștenise de la acesta noblețea, generozitatea și o însuflețire patriotică fără seamăn. Moartă încă de tânără, ea nu a mai apucat să asculte nici măcar rapsodiile lui George Enescu, ci numai Poema română... Într-un codicil al convorbirilor lui Bernard Gavoty, George Enescu îi va închina la bătrânețe întreaga operă ce nu purta dedicații. Posteritatea a confirmat intuițiile Elenei Bibescu.**

***Studiul de față reproduce capitolul al 13-lea din cartea, în curs de pregătire, intitulată* Marea pianistă, principesa Elena Bibescu, născută Kostaki Epureanu, și începuturile carierei pariziene a lui George Enescu. Cronică.**

Fiică a destoinicului om politic și bărbat de stat de origine bârlădeană, Manolache Kostaki Epureanu, și a Mariei Sturdza Bârlădeanu, Elena a studiat pianul, în mod strălucit, la Viena, cu Anton Rubinstein. În urma unui concert de binefacere, susținut la Teatrul Național din București, în 1873, este cerută în căsătorie de principele Alexandru Bibescu, fiul cel mic al fostului domnitor al Țării Românești, după care se stabilește la Paris. Salonul ei artistic a fost frecventat de cei mai mari artiști ai vremii, de la Liszt la Wagner, Camille Saint-Saëns și Marcel Proust, la Vasile Alecsandri ori Ignațiu Paderewski.

Existența principesei Elena Bibescu este foarte puțin cunoscută. Din salonul ei artistic și-a luat zborul George Enescu, dar acestui fapt îi este consacrat un alt capitol al cărții amintite.

https://biblioteca-digitala.ro

Ironicii își formulează anevoios admirația, deși admiră. Contele Robert de Montesquiou (1855–1921), poet, prozator, critic de artă dar, întâi de toate și deasupra tuturor, estet prin toată existența lui, comparabilă în multe privințe cu a lui Oscar Wilde, era unul din aceștia. Imensul prestigiu artistic de care se bucura Elena Bibescu, rudă prin alianță, nu reușea să-i smulgă mărturisirea admirației ce-i purta, dar nici nu putea să-l lase fără să-și formuleze ironia. Așa se face că, în situația lui cel puțin, tocmai satira este aceea care îi denunță admirația, în șarjă trebuind văzut un echivalent al elogiului.

Gentilom coborâtor din una din cele mai vechi familii ale aristocrației franceze, care număra mareșali ai Franței, prelați, miniștri etc. și chiar pe d'Artagnan, eroul romanului *Cei trei mușchetari* de Alexandru Dumas, Robert de Montesquiou și-a impus, încă din timpul riguroaselor sale studii iezuite, un stil de viață care să surprindă. Nu atât prin stridență sau singularitate, cât prin împingerea spre desăvârșit a artificialului, în vorbire, în scris, în îmbrăcăminte, în felul de a se purta, în eleganța excesivă a locuinței, în îmbâcsirea ei prin lux. Detaliile vilelor sale se apropiau, se îngrămădeau, se suprapuneau ca în textura unei pâsle ce se întunecă proporțional cu dezordinea propriei structuri. Singurul care aducea, într-o măsură mică însă, aerul tare al ordinii și al rarefierii era confidentul și simțitorul său intendent și secretar, peruvianul Gabriel de Yturri, credincios ca un câine, pentru care dovedea slăbiciune și pe care avea să-l plângă la moartea lui timpurie. Estetismul stăpânului evolua repede spre steril, ca tot ce nu dispune de determinări naturale, ca tot ceea ce este căutat, rupt de pulsul firesc al vieții. Astfel, contele i-a servit de model lui J.-K. Huysmans în crearea personajului Jean Floressas des Esseintes din romanul *À rebours* (1884), tot așa cum, prin unele trăsături, a trecut în personajul Charlus din *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, romancier de care l-a legat o amiciție complexă, consemnată în scrisori adesea fascinante, care ocupă un tom întreg al corespondenței lui Proust, în ediția recentă a lui Philip Kolb... Printr-un subtil transfer psihanalitic, sterilitatea mascată s-a convertit într-un gust particular al castității și al uscăciunii strălucinde și înțepătoare, artistul disprețuind legitimele vigori ale vitalului și sfidând manifestările universului sexual. Rămâne stranie totuși fecunditatea spiritului său steril întru ale valorii, probă că forma dispune de inepuizabile resorturi ale multiplicării. Cu gusturile sale, Robert de Montesquiou ar fi amintit "le végétal irrégulier" pe care Baudelaire îl izgonea din viziunile lui ideale, preferând mai degrabă îmbătătoarea monotonie de metal, de marmură și de apă, decât distribuția aleatoare a detaliilor, într-un cuvânt, pitorescul. Dacă însă pe Baudelaire imprevizibilul naturii în înspăimântă, sfidând tiranul iubitor de ordine din el, pe Robert de Montesquiou îl încântă, dar nu ca pe romanticii iubitori de sălbăticie a priveliștii, ci ca pe artiștii barocului, interesați mai mult de surpriză și bizarerie decât de vitalitatea naturii în sine, de impresia creării de viață. Robert de Montesquiou avea silă de banalul naturii ca orice profet al estetismului pur, necontaminat de nici o expansiune a frumosului natural. Distilările secrete ale snobismului său strecurau în afară un fluid care, la contactul cu realitatea, cristaliza

https://biblioteca-digitala.ro

în poză și în armurile ce-i consolidează morga. Îndepărtarea de matricile vieții naturale și adoptarea artificialului îi alimentau cu o sevă anorganică florile închipuirii vicioase. Marta Bibescu spunea despre acest văr al soțului ei că are toate viciile cu putință, mai puțin viciul de formă[2]. Paul Morand îl considera un aristocrat pentru bădărani[3], iar, în zilele noastre, Jean-Yves Tadié[4], un aristocrat pentru artiști și artist pentru aristocrați, arogându-și atributele unui „profesor de frumusețe". Revenind la Paul Morand, acesta continuă: „Montesquiou a șlefuit mii de sonete cu o mână plină de inele cu perle negre și nu va lăsa decât câteva curiozități *modern-style* și câteva pastișe din Mallarmé scrise în cerneală roșie și pudrate cu aur. Personalitate dintre cele mai curioase, întru totul factice, a unei epoci de travesti sclipitor și de minciuni pioase, el nu va rămâne decât grație lui Des Esseintes al lui Huysmans și baronului Charlus al lui Proust."

Înconjurându-se, ca Socrate, de efebi, mai *dandy* pe cât înainta în vârstă și savurând deliciile patronajului artistic pe care îl exercita, Robert de Montesquiou avea gustul afișajului, într-un mod adiabatic, deci neschimbând căldură sufletească, și respectând distanțe egale față de convivi, artiști și prieteni. Excepta de la toate acestea o singură persoană, pe Yturri, în care spera să găsească un Eckermann, după observația lui Diesbach, dată fiind funciara și mult răbdătoarea lui bunătate sufletească. Astfel, a translocat acest suflet simplu din magazinul unde vindea cravate într-un mediu al cărui estetism morbid îl respingea.

Cum arăta acest scriitor care îi epatase pe Paul Verlaine și pe Mallarmé, spre care își îndreptase o generozitate necontrolată, și chiar pe Anatole France? Portretele din profil ce i le-au consacrat Lucien Ducet, reprezentându-l tânăr, și Jean Boldini, prezentându-l în apogeul maturității, ni-l înfățișează mai mult suplu decât slab, cu frunte generoasă și obraji trași, cu o piele subtil transparentă, cu degetele translucide împletite (Lucien Ducet), ori (Jean Boldini) ținând bastonul înalt implântat între coapse, și contemplându-i , ca un presbit, țeapăn și de la distanță, mânerul de metal, desigur prețios – două rigidități puse de acord –, cu eșarfă la gât și inel pe deget. O sprintenă mustață în aripi de rândunică nu-i conferă câtuși de puțin robustețe virilă, ci mai curând o gracilitate adolescentină în armonie cu paloarea romantică a feței... Surâdea cu ochii, remarca Edmond de Goncourt, gesticula nervos și grandilocvent urcând și coborând vocea, probabil ca la noi George Călinescu, fără

https://biblioteca-digitala.ro

însă a fi hilar ca el. Excela într-o facondă strălucitoare, presărându-şi spusele cu vorbe de duh, calambururi şi maxime. Îşi aşternea pe cea mai scumpă hârtie velină poemele, dificile, pline de aluzii şi asonanţe, scrie Léon Daudet[5]. Misterios ca autor, era o făptură înaltă şi subţire, fără vârstă, cu ridurile de pe frunte savant întinse, îmbrăcat cu acel gust rarisim care sfârşeşte într-un ansamblu devenit neutru prin armonie. Povestea anecdote enigmatice şi fastidioase, izbucnind la sfârşit într-un râs de femeie leşinată. Léon Daudet era consternat de disproporţia dintre însemnătatea reală a povestirilor lui şi importanţa pe care acest colecţionar minuţios şi iubitor de subtile parfumuri le-o atribuia.

Eroarea tacticii de viaţă a lui Robert de Montesquiou a constat în faptul de a fi crezut că poate compensa un deficit în personalitatea omului de artă ce era cu personajul în care singur se alcătuise. Ghislain de Diesbach găseşte că drama lui a constat în imposibilitatea durării unei opere veritabile[6]. Neputând să dea o capodoperă, el a făcut capodoperă din viaţa proprie, continuă Ghislain de Diesbach, la fel ca Oscar Wilde, adăugăm noi, fără a fi eşuat însă în capodopera vieţii personale ca el... Proust i-a asigurat lui Montesquiou, spune acelaşi Diesbach, singura nemurire pe care n-a căutat-o. Rămâne o pildă rară de împletire a sublimului cu extravaganţa. Astfel, când copilul lui Mallarmé s-a îmbolnăvit grav, i-a dăruit o pasăre într-o colivie de aur...

A fost foarte legat de Bibeştii trăitori în Franţa. De altfel, fiica din a doua căsătorie a domnitorului Gh. D. Bibescu, Marie, a fost soţia vărului primar al lui Robert, contele Odon de Montesquiou. Fiul lor, Ferdinand, familiar al României şi prieten cu Marta Bibescu, pentru care venea deseori la Posada, şedea cu lunile în ţară. „Românca de origine, scria Robert despre Marie, contesă de Odon de Montesquiou, estetica ei nu corespunde esteticii noastre şi sunt fericit că am evitat prilejul de a-i fi judecat aspru sau chiar malign intervenţiile întru ale arhitecturii, domeniul visului meu, formulate de o persoană a cărei bunăvoinţă s-a îndreptat de multe ori spre mine cu graţie şi asupra căreia un doliu măreţ a aşezat un *sacra este* pe care ţin să-l respect."[7] Robert o cultiva pe Anna de Noailles, căreia îi aprecia în special poezia de tinereţe. Într-o serată ţinută la 30 mai 1901 în extravagantul Pavilion al Muzelor de la Neuilly, Sarah Bernhardt recită poeme ale Annei, a cărei stea, de loc tremurândă, urca la zenit. "Tatăl ei, scria Robert de Montesquiou în *Les pas effacés*[8], era frate vitreg cu una din verişoarele mele prin alianţă, un brav fanfaron român cu vocea răguşită de om beţiv, un Bau Bau cu ochii numai în aparenţă furioşi, semănând destul de bine cu Diavolul din Cremona de la Muzeul Cluny, care-i

https://biblioteca-digitala.ro

învârte pe-ai lui numai cu maşinării, fiul mai mare al unui hospodar, iubindu-şi îndeajuns prerogativele de carton, şi care şi-ar fi meritat partea lui de titlu ce s-a găsit pentru Vallombrosa: Don Pomposo. S-a căsătorit cu o turcoaică, îndatoritoarea Raluca Musurus, iscusita artistă a pianului pe care toţi o ştim." E vorba despre prinţul Grigore Basarab Brâncoveanu, care-l obseda cu ochii lui de peşte telescopic, gata să-i cadă în farfurie...

Robert de Montesquiou a închinat principesei Elena Bibescu o poezie rămasă până astăzi inedită, purtând titlul *Bibiana*, numele pe care i-l dădea în intimitate. L-a formulat probabil prin atracţie paronimică de la *Bibescu* sau de la poetul italian Bernardo Dovizio de Bibienna (1470–1520), cunoscut sub numele simplificat *Bibienna*, cardinal, fost cancelar al lui Piero, fiul lui Lorenzo Magnificul. Poate. Am descoperit poezia *Bibiana* în manuscrisele lui Robert de Montesquiou păstrate la Bibliotheque Nationale din Paris[9], manuscrise purtând titlul *Patruzeci de fotolii*, fotolii academice, bineînţeles. După cum singur precizează, la început autorul a respectat numărul academic, adică 40, dar ulterior portretele au sporit, pe măsură ce zvonul privitor la scrierea lui s-a lăţit... "Am imaginat de dragul galeriei, scrie Robert de Montesquiou în *Les pas effacés*[10], un Senat al Femeilor, de felul celui plăsmuit de Elagabal care, rămână între noi, n-a făcut decât s-o anticipeze pe Luiza Michel. Urma să votez pentru o femeie şi dacă îmi plăcea candidatura ei, îi făceam portretul. Cu destulă vervă, am ajuns repede la o anumită virtuozitate a genului şi e cu neputinţă ca, atunci când aceste bucăţi vor fi cunoscute, să nu fie socotite drept scrierile mele cele mai bine aduse din condei, în maniera vechilor maeştri francezi, cărora nu ţin să le semăn, dar le admir marea concizie, răutatea neadormită, întorsătura hazlie (...). N-am consimţit niciodată să tipăresc fie şi unul singur din aceste portrete, cea mai mare parte din ele alcătuite din zece până la douăzeci de versuri." Paragraful de mai sus vădeşte felul în care şi-ar fi dorit scriitorul să-i fie portretele: concise, maliţioase şi cu poantă, ceea ce a izbutit în bună măsură. Iată poezia pe care o închină marii pianiste:

Bibiana*

(principesa Bibescu)

Portret satiric extras din manuscrisul *Patruzeci de fotolii*

A sfărâmat un număr fantastic de piane!
Sar corzile izbite cu mâinile duşmane,
Ca osia caretei lui Ipolit când, prinşi
De spaimă, caii scapă din hăţuri... Cunosc inşi
Ce mor de plictiseala arpegiilor sale;
Ea zbuciumă şi munţii din creştet pân' la poale...
Fu cât pe ce să-l scoată din simţuri pe Saint-Saëns[11],

* În româneşte de C.D. Zeletin.

Incipit: Elle a tué sous elle un nombre incalculable...

https://biblioteca-digitala.ro

Dar cel mai susceptibil sonorului avans,
E-auzul: nu-i ureche să nu-şi fi-aflat ponosul
Prin vătămarea cruntă a tristului timpan,
Ea traversează viaţa tiranizând avan
Claviaturii blânde ivoriul şi-abanosul,
Spre-a-i înghiţi pe bieţii care-i scăpară ieri...
Noi ne sfârşim de chinuri, ea moare de plăceri!

Expresia "a muri de plăcere" poată fi luată drept sinonimie a extazului. Într-adevăr, Elena Bibescu interpreta *Concertul nr. 2 în la minor* de Chopin cu o siguranţă, cu o repeziciune (acolo unde e cazul) şi mai ales cu o asemenea transfigurare, încât la sfârşit nu mai ştia pe ce lume se află, cădea într-o buimăceală sublimă, într-o veritabilă transă care trecea drept leşin. Prăbuşirea aceasta frapa cu atât mai mult cu cât principesa era o natură puternică, foarte vioaie[12], iar intuiţia ori demersul fiziognomic ale ascultătorului nu puteau să extragă lesne imaginea unei posibile lipotimii din tipul constituţional stenic al brunetei pianiste... Frenezia interpretării crea o structură sonoră infailibilă, ceea ce intriga, contraria, provoca firile ciudoase ori pe acelea fără darul dumnezeiesc al admiraţiei. Printre cele dintâi se număra şi ambiţioasa doamnă Aglae, mama tinerei pianiste de instrucţie germană, Constanţa Erbiceanu, care-i reproşa principesei, în urma concertului ei din 19 ianuarie 1899 de la Bucureşti, "o repeziciune şi un tapat de te miri ce se întâmplă", continuând cu următoarea exortaţie către fiică: "să nu te iei după francezi, repeziciunea aia de nesuferit nu mai seamănă a muzică". Aceasta n-o împiedica să mărturisească totuşi că Elena Bibescu "are o tehnică mare în adevăr". ...Acum nu ştim dacă fiica se va fi luat după francezi, deoarece, un deceniu şi ceva mai târziu, excepţionala adolescentă îl determina pe recenzentul publicaţiei *Nord-deutsche Allgemeine Zeitung* din 19 martie 1914 să remarce în arta ei exact ceea ce Aglae îi reproşa principesei: "Pianista rasată care este Constanţa Erbiceanu are o oarecare sălbăticie în atacul său."[13] Receptarea acestei violenţe de stil e totuşi subiectivă, căci iată ce scria Iuliu I. Roşca,[14] ascuns sub pseudonimul *Do bemol*, în revista lui C. M. Cordoneanu, *România musicală*, despre mlădierea stilului de interpretare al Elenei Bibescu, pe care o ascultase în acelaşi concert: "Un *toucher* energic, bărbătesc în părţile forte; dulce, armonios şi visător în cele dulci..." Impresiile lui Iuliu I. Roşca sunt în consonanţă cu ale lui Claymoor din *L'Indépendance roumaine*[15]: principesa Elena Bibescu "a desfăşurat întreg minunatul ei talent de execuţie şi interpretare. Nimic n-a scăpat tălmăcirii sale, pe cât de savante pe atât de strălucitoare: nici alura mândră a unui *maestro*, nici vreo morbideţe a melodiosului *Larghetto*, nici vreo fantezie a capriciosului *Allegro vivace*..."

Ce să mai creadă posteritatea de astăzi care nu dispune de nici o înregistrare a artistei, moartă atât de timpuriu? Reconstituirea de către noi a biografiei sale e o lucrare relativă, sprijinită pe dreapta cumpănire a epitetelor ce s-au îndreptat spre ea şi pe autoritatea celor ce le-au exprimat. În toate aceste relatări sunt prezentate

https://biblioteca-digitala.ro

în aceiași termeni două lucruri diferite: bravura și extazul consecutiv interpretării. Acesta din urmă a atâțat nervul satiric al lui Robert de Montesquiou și l-a determinat pe Rober Scheffer, cinicul și-n ultimă instanță insolentul secretar al Carmen Sylvei, să-l numească leșin. Violonist alsacian căsătorit cu o rusoaică, având un spate asigurat, pare-se, de spionajul rusesc[16], Robert Scheffer prezintă drept lipotimie perplexitatea indusă de patima și beatitudinea interpretării lui Chopin. Iată două crâmpeie din memoriile[17], nu lipsite de artă literară, ale fostului secretar-bibliotecar al reginei: "Prințesa Bibescu era fermecătoare și n-avea decât un defect: faptul că fiind etichetată "marea pianistă mondenă", executa o dată pe săptămână concertul lui Chopin și după această falnică ispravă leșina regulat." "Prințesa H. Bibesco, chemată la castel, își exersă la pian în fața înaltei adunări suplețea degetelor, execută concertul lui Chopin ca o virtuoză mondenă și leșină. Aceasta produse dezordine și distracție."

Așadar, aceeași impresie în salonul ei artistic de pe strada Courcelles 69 din Paris, frecventat de Robert de Montesquiou, și în salonul artistic de la Peleș ori din București al reginei Elisabeta, în care principesa Elena Bibescu obișnuia ca, într-o bună zi, "să cadă din cer", după expresia secretarului amintit, a cărui aroganță persiflantă a dat mult de furcă primei noastre familii regale și pe care nu mai puțin a nedreptățit-o... Amândouă aceste mărturii, a lui Robert de Montesquiou și a lui Robert Scheffer, sunt importante, chiar dacă imaginea Elenei Bibescu iese distorsionată, deoarece prezentarea lor este altceva decât marea majoritate a mărturiilor, apologetice și nu critice. Cei doi Robert își permiteau s-o facă, cel dintâi grație familiarității pe care i-o îngăduiau vârsta (era aceeași cu a Elenei!) și apartenența comună la aristocrația franceză, al doilea în virtutea unei familiarități nejustificat asumate, a îngâmfării și a unei lipse de cuviință înnăscute. Degetul arătător al amândurora se îndreaptă însă spre același lucru: înclinarea spre excesiv. Astfel de mărturii, prima în versuri, a doua în proză, vin în ajutorul celui ce reconstituie viața principesei Elena Bibescu, ajutându-l să-i scoată la lumină imaginea înecată în elogii, encome, superlative.

Note

1 Referire, după toate probabilitățile, la arta interpretativă a principesei Elena Bibescu, într-o scrisoare deteriorată a pianistei Constanța Erbiceanu, trimisă în 1901 din Paris, mamei sale la București. În: Constanța Erbiceanu, *Scrisori I*, ediție îngrijită și comentată de Iosif Sava, Editura Muzicală, București, 1989, p. 158.

2 Ghislain de Diesbach, *La princesse Bibesco*, 1886 – 1973, Perrin, Paris, 1986, p. 144.

3 Paul Morand, *1900*, Éditions de France, 1935, pp. 229 – 233.

4 Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1996, pp. 195 – 203.

https://biblioteca-digitala.ro

5 Léon Daudet, *Fantômes et vivants. Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux, de 1880 à 1905,* Première série, Paris, Nouvelle librairie *Nationale, MCMXVII, pp. 281 – 282.

6 Ghislain de Diesbach, *Proust*, Perrin, Paris, 1991, pp. 141 – 151.

7 Robert de Montesquiou, *Les pas effacés. Mémoires, Tome III*, Paris, Émile-Paul éd., 1923, p.91.

8 *Idem*, *Tome I*, p. 289.

9 Manuscrisul intitulat: *Vie de Robert de Montesquiou, Vingt-quatrième volume, 3e série*, No. 15, *Côté des femmes*, Bibliothèque Nationale de Paris, N.A.F. 15034.

10 Robert de Montesquiou, op. cit., *Tome III*, pp. 108 – 111.

11 Joc de cuvinte greu traductibil: *rendre insensé Saint-Saëns* înseamnă *a-l scoate din minți pe Saint-Saëns.* Compozitorul Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), prieten al Elenei Bibescu.

12 Constanța Erbiceanu, *op. cit.*, p. 34.

13 Constanța Erbiceanu, *idem*, p. 183.

14 *Cronica musicală. Concertul principesei Bibescu. România musicală*, Revistă artistico-literară, X, 3 – 4, p. 23, 15 februarie 1899.

15 Claymoor, *Carnet du High-Life*, *L'Indépendance roumaine*, XXIII, 6683, p. 2, jeudi 21 janvier / 2 février 1899.

16 Eliza Brătianu, *Regele Carol și regina Elisabeta. Regină, credulă și poetă, Magazin istoric*, XXVI, 7 (304), iulie 1992, p.66.

17 Robert Scheffer, *Orient regal*, Cuvînt înainte de Pamfil Șeicaru. Traducere de Rodica Pânzaru, Editura Saeculum I. O., Editura Vestala, București, 1997, pp. 77 și 107.

https://biblioteca-digitala.ro

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU

FILELE MELE DE CALENDAR

Miercuri 10 aprilie 1991

În februarie 1954 murea în Elveția, mistuit de boală, Theodor Rogalski. Avea 53 de ani, astăzi ar fi avut nouăzeci. Ne-am întristat adânc, atunci, și ne-ntristăm ori de câte ori ne amintim de această mare pierdere a muzicii românești, iar din recunoștința pe care I-o purtăm, îi presărăm și de astă-dată flori peste amintire.

Rogalski a fost un artist cunoscut și îndrăgit de iubitorii de muzică. Tinerețea lui de muzician s-a împletit cu începuturile și dezvoltarea Radiodifuziunii Române. Dirijor al orchestrei simfonice, apoi director muzical, a dăruit acestei instituții cei mai frumoși ani din viață, cu elanurile, forța și generozitatea tinereții. Și-a pus talentul și energiile în slujba popularizării muzicii bune, acordând un loc important muzicii românești.

Mi-aduc aminte:

Terminasem Conservatorul. Prima mea *Suită simfonică* fusese scrisă cu greutățile și sfiala, dar și cu speranțele începuturilor. Copiasem zile și nopți materialul de orchestră și, cu partitura sub braț, colindam pe la porțile celor ce le sta în putință s-o cânte. La Rogalski am terminat turneul. A răsfoit cu interes paginile caligrafiate, a fixat programarea și m-a poftit la repetiție. Peste câteva zile, mă țiineam fericit lângă pupitru și, parc-aud cum îmi bătea inima. Dar, vai, de la primele măsuri, orchestra s-a poticnit, s-a-nvălmășit și, cu toată bunăvoința dirijorului și instrumentiștilor, n-a mai fost posibil să continuăm. Învățasem să compun, dar nu învățasem încă meșteșugul copierii părților de orchestră.

Eram disperat. Nu vedeam nici o ieșire. Calm, Rogalski mi-a zis: "Vino mâine". Și, a doua zi, lucrurile au mers strună. Toată noaptea, pusese în ordine materialul... Am primit atunci, prima lecție de omenie, pe care n-am uitat-o și n-o voi uita niciodată.

Rogalski era iubit pentru că iubea oamenii, își iubea meseria, muncea fără preget, era blând, calm, plin de umor. A fost unul dintre cei mai activi și mai hotărâți susținători ai muzicii românești, într-o perioadă când aceasta avea mare

https://biblioteca-digitala.ro

nevoie din partea slujitorilor ei de competență, energie și abnegație. El le-a avut pe toate și le-a dăruit cu prisosință. Ce mult ne lipsește un Rogalski!...

Compozitorul a lăsat un număr restrâns de lucrări pentru că viața lui – destul de scurtă – și-a închinat-o în bună parte profesiunii de dirijor, orchestrator, corepetitor, acompaniator, secretar al Societății Compozitorilor, profesor... Însă: *Cvartetul de coarde, Schițele simfonice, Capriciile, Baladele, Dansurile simfonice* dovedesc gust, originalitate și înaltă măiestrie. Toate poartă în esență optimismul, umorul și vibrația caldă a sufletului său, precum și legătura strânsă cu muzica populară.

În ansamblul creației noastre muzicale, Rogalski rămâne artistul înzestrat cu viziune înaltă, nouă, limpede și personală a artei sale, pe care o exprimă cu meșteșug subțire și modern. Iar omul – deopotrivă cu artistul – merită recunoștință, entuziastă cinstire și neuitată aducere aminte.1

Luni 9 martie 1987

Iarna m-adună de pe stradă, de pe cheiul gârlei, din Grădină, și mă ține-n casă. Petrec ceasuri mohorâte lângă masa de scris, scotocindu-mi gândurile și arhivele. Multe, puține, nu le-am dat încă de fund. Micile întâmplări îmi sunt mai scumpe decât bătăliile lui Alexandru Machedon cu Por Impărat sau victoriile lui Napoleon. Așa sunt eu făcut... Nimic din ce e omenesc nu mi-e străin... Scotocind, dau peste fel și fel de lucruri pe care le uitasem, dintre care unele nu mi se par lipsite de interes, cum bunăoară interviul acordat în 1967 unui gazetar, și care începe așa: "Compozitorul Ion Dumitrescu este un interlocutor extrem de dificil. Mobilitatea conversației sale, precizia cu care revine la obiectul discuției, după o divagație extrem de interesantă, repeziciunea cu care trece de la un subiect la altul pentru a reveni apoi la ideea generatoare a dialogului, ne fac să credem că rândurile de față nu sunt decât o reprezentare destul de infidelă a unei convorbiri ce putea continua, încă multă vreme, plină de neprevăzut"... Desigur că ziaristul exagerează, dar în fond are dreptate. Oi fi interlocutor "extrem de dificil" pentru un gazetar, dar mai dificil sunt când stau de vorbă cu mine. Gândurile aleargă pe coclauri neprevăzute, de-abia le-adun...

Și-acum, vreau un interlocutor, o temă, ca să divaghez oleacă. Pixul și hârtia sunt gata. Aștept... Și:

Ilinca mi-aduce un caiet tipărit de Muzeul Literaturii Române. Uniunea Scriitorilor a serbat ieri Ziua Femeii. Și-a invitat membrele și pe Ilinca să le cânte. Printre darurile primite, a fost un *Manuscriptum*: Blaga, Vasile Voiculescu, Adrian Maniu, Alice Voinescu, Vladimir Streinu, Gala Galaction, Liviu Rebreanu - amintiri, confidențe, portretizări. Am zăbovit la fiecare, dar la Rebreanu m-am oprit. Am simțit că mă prinde febra amintirilor. Mi-am adus aminte de teatru, de anii petrecuți lângă scenă, de actori, de directorul Liviu Rebreanu, care în după-amiaza aceea mi-a întins mâna, m-a privit adânc și m-a-ndrăgit. Din interferențele

https://biblioteca-digitala.ro

care-au urmat timp de câțiva ani buni, am rămas cu imaginea luminoasă a omului, pe care de-atunci îl port în inimă și de care mi-amintesc cu emoție.

*

După răzmerița legionară din ianuarie 1941, lucrurile se limpezeau. Dar războiul bătea plinul, mizeria rânjea la fiecare colț de stradă. Cuibul verde de la Radio ne pusese pe toți la ușă. Deși cel mai tânăr și neânsemnat, mă socoteam alături de Rogalski, de Alfred Alessandrescu, de Vasile Voiculescu. Mă numiseră dirijorul corului de copii, dar nici n-am apucat să fac măcar o repetiție, când într-o dimineață, un camarad cu diagonală și pistol m-a poftit să nu mai calc în Radio. Mă văzuseră, pasă-mi-te, în compania lui Rogalski. Cu el fusese mai nostim: într-o altă dimineață, l-a găsit pe Filionescu2 în scaunul lui: "Dragă Toto, de azi eu rămân aici și tu te duci la plimbare!". S-a plimbat Toto câteva luni, iar după ce-a trecut uraganul, s-a-ntors la locul lui. Eu nu mai râvneam corul de copii, iar îngerul protector îmi găsise altă întrebuințare: dirijor și compozitor la Teatrul Național.

Așa se făcea că în după-amiaza aceea ne aflam la ușa directorului Rebreanu. Rogalski ținuse să mă prezinte. În 1938 îmi dirijase prima *Suită simfonică*, în 1940, pe cea de a doua. A fost cel mai entuziast și eficient suporter al începuturilor mele. Lui îi datorez avânturile, speranțele, încrederea în mine, bucuria meseriei, armele tinereții, pentru bătăliile de mai târziu. Aș putea să-l uit vreodată?...

*

Unde *Strada Câmpineanu* începea să urce spre *Calea Victoriei*, făcea un cot la stânga. În colț cu *Sfântul Ionică* era restaurantul *Caraiman*, după care, mai sus, venea o curte cu poartă de fier și gheretă. Curtea ducea la atelierele de tâmplărie ale Teatrului, iar în gheretă păzea Costică. La bombardamentul din august '44, ghereta – fără Costică – a zburat dincolo de *Caraiman*. Pe stânga, în celălalt colț, se deschidea întâi un pasaj cu o scară, apoi un acvarium, o anticărie și un șir de prăvălii, printre care se ajungea în *Calea Victoriei*. Dincoace de pasaj venea berăria *Viticola*, vad al teatraliștilor de vizavi. Război, război, dar un crenvurșt, un cartof fiert, o halbă tot se mai găseau.

Drept în față, era intrarea în teatru, cea mai solicitată și mai zgâlțâită dintre uși. Veche, nevopsită, cu geamul murdar, se deschidea în capul unei scări de lemn tocite de multele și feluritele pingele, de-a lungul anilor. Pe aici intrau actorii, regizorii, funcționarii și directorul. Tot pe scara asta se-ncrucișau, urcând și coborând, șirurile nesfârșite de musafiri cu treabă și fără treabă. Mai ales că Liviu Rebreanu era în același timp și directorul general al Teatrelor și Operelor, iar actorii și cântăreții, care diminețile au mai puțin de lucru, făceau un ocol de rutină prin partea locului.

https://biblioteca-digitala.ro

La etaj se deschidea un coridor cu o ușă-n față și-o alta laterală. La prima, care ducea la scenă și cabine, veghea Emil, la cealaltă, Moș Niță. Asta era ușa Direcției. Emil era chel, grăsun, bonom și complezent. Moș Niță era scurt, piticos, macrocefal, buzat, cu nasul vânăt. Zbârlit și arțăgos, nu-i intra nimeni în voie. Nu ținea seama de nimeni, nu trecea nimeni peste el. Se șoptea c-ar fi fost bastardul lui Nottara, a cărui caricatură o ghiceai, dacă știai secretul și-l priveai cu atenție.

De-a lungul coridorului se-ndesau, în așteptare, musafirii poftiți și nepoftiți. Conversau, bârfeau, trăgeau cu urechea. Aici l-am cunoscut într-o zi pe Franga[3]. Sosise proaspăt din Algeria. După ce vânturase lumea, poposise pentru un timp în Legiunea Străină. Bronzat, costeliv, avea o figură halucinată. Începuseră intestinele să-i dea ghes și, cum auzise de filantropia directorului Rebreanu, a intrat și-a întins petiția: "Domnule Director, Mizerie! Mizerie! Mizerie! Cu deosebit respect, George Franga." Peste câteva zile a încasat și s-a prezentat din nou la ușa directorului: «Am venit să vă mulțumesc. Păi, dacă știam că e-așa, mai scriam de vreo zece ori "Mizerie!"» Rebreanu îi acordase în dreptul fiecărei "Mizerii" câte cinci sute de lei...

Angajat în figurație, trebuia în *Burghezul gentilom* să asiste la toaleta stăpânului. Cu prosopul de cot și ibricu-n lighean, dârdâia din toate încheieturile, în clănțănitul faianței. "Băăăă, damblagiule, ieși afară!" Să intre altul!", a răcnnit Soare[4]. Era gata să rămână fără slujbă, dacă nu da fuga la director. "Soare, dragă Soare, ce-ai cu el? Lasă-l așa! Dacă vrei să nu se-audă, pune apă-n lighean!" Și de-atunci, Franga, cu fiecare intrare, stropea un șiroi, din culise până-n mijlocul scenei, iar spectatorii râdeau cu hohote, convinși că așa e piesa. Râdeau toți, râdea și Soare, a râs și directorul. Grație trecerii de care se bucura de-acum, bravul Franga a înființat Muzeul Teatrului Național. El a venit cu ideea, lui Rebreanu i-a plăcut, i-a lăsat mână liberă și i-a acordat tot sprijinul. Alerga Franga precum un titirez. Răscolea arhive, poduri, sâcâia familiile, moștenitorii, căpăta, plătea. Strânsura lui s-a dovedit de mare folos pentru istoria teatrului românesc. Cu ocaza asta și-a tipărit cartea de vizită: „George Franga, directorul Muzeului Teatrului Național"...

Emil avea motive să mă iubească. Băiat sărac, se bucura de orice atenție, cât de neînsemnată. Șansa mea de a deveni mai mărinimos decât alții ținea de-o întâmplare, în care și de astă-dată a intervenit filantropia directorului. Când am vrut să intru în atribuțiile șefului de orchestră al Teatrului Național din București, am constatat că n-aveam instrumentiști. Moțăiau ca angajați câteva edecuri: un pianist, pătimaș admirant al lui Bachus, care trebuia trezit în fiecare seară cu sticla de amoniac, un baterist fără timpani, o pereche de violoniști ageamii și-o violoncelistă pentru care violoncelul era un monstru, pe care arcușul îl trezea la mârâieli fioroase.

Și-atunci, prima dispoziție luată în calitate de șef intransigent a fost: „Afară cu toți!" Să angajez o orchestră de profesioniști, să am pentru cine compune și pe cine dirija... Dar, a doua zi, Vraca[5]: „Păi, ce făcuși, domnule Dumitrescu?... Se poaaaate?"... Agepsina Macri[6]: „Vai, domnule Dumitrescu, dumneata care ești un

https://biblioteca-digitala.ro

băiat atât de drăguț!"... Ion Manu[7]: „Neicușorule, fii clement pe lumea asta, că pe cealaltă..."

Intransigența mea s-a frânt însă în cabinetul directorului: „Dragă Dumitrescu, ce-ai cu ei? Lasă-i să câștige o pâine. Ia și alții. Am zis eu că nu-ți dau bani?..." Într-adevăr, n-a zis niciodată așa ceva. La fiecare spectacol, se umpleau culisele și fosa de muzicanți. Îmi făceam mendrele cu formațiuni de toate felurile. Cred că n-a rămas instrumentist valid și cu nevoie de bani, care să nu fi cântat sub bagheta mea, în anii binecuvântați ai directoratului lui Rebreanu. Las'că Teatrul înflorea ca niciodată! Două premiere pe săptămână – una la Național, alta la Studio, ședințe literare, toate cu muzică. Mă disputau regizorii. Scriam zi și noapte, repetam, dirijam. Câștigau băieții. Le-mpărțeam bani cu sacul. Până și Serafim, zgârcitul administrator, tăcea și plătea,. Învățase că dacă se opunea, deschideam ușa cealaltă.

Edecurile nu le-am mai supărat. De la directorul Rebreanu am învățat că, pe lângă cei tari, au și cei nevoiași dreptul să trăiască. Pentru arcușul înțepenit al domnișoarei Ghițescu – violoncelista –, găsisem soluția: scriam special coarde libere, note lungi, *tremolo*-uri, pauze, câte-un *pizzicato*... Recunoscătoare, la fiecare salariu mă onora cu o cravată, pe care i-o treceam lui Emil, puțin arătos la surtuc, dar dandy la cravate...

*

Să ne-ntoarcem la ușa directorului, în după-amiaza aceea. Moș Niță a apăsat clanța și-am pășit într-un antreu cu o altă ușă, la care veghea Radu Vasilescu. Sprinten, volubil, simpatic, fusese ofițer, acum era șef de cabinet și speaker sportiv —vestitul Radu, căruia-i mergea gura în microfon ca vârtelnița. Directorul a apărut în prag, umplând ușa: un uriaș cu ochi albaștri și șvilța de păr blond pieptănată-ntr-o parte, elegant, zâmbitor, amabil, „mai jid ca tăți și fain bărbat". Ne-a strâns mâinile și ne-a poftit înăuntru, parcă ne cunoșteam de când lumea. Eu îl vedeam pentru prima oară, el la fel pe mine. M-a măsurat, m-a cercetat, am simțit că mă place, mă iubește. Rogalski mă lăuda, el se-ntorcea și mă scruta cu simpatie. Într-un sfert de oră eram angajat, și angajat am rămas până în 1947.

Din scurta discuție pe care am purtat-o atunci, mi-am dat seama că era un sensibil iubitor de muzică. Spectacolele de operă și concertele nu-i erau străine. În teatru, asista la repetițiile cu muzică, asculta și mă prindea la discuții. Odată, la *Legenda funigeilor*[8], mi-a fredonat un motiv: „Ai vrut să faci aluzie la *Lohengrin*?... Nu zic că nu se potrivește..." Am roșit, fiindcă avea dreptate, și i-am simțit delicatețea. „Să știi că și în capul meu, când pun condeiul pe hârtie, bâzâie tot felul de reminiscențe. Lupta cea mai mare o dau cu ele..."

Profesorul Ion Petrovici[9], ministru al Culturii, prezentase teatrului poemul dramatic *O sărutare* – un paj, o castelană, un cavaler, invocații la lună, amor neîmpărtășit, dramă... Soare Z. Soare, care regiza și care de obicei confunda

https://biblioteca-digitala.ro

flautul cu trombonul, începuse să mă aprecieze. „Domnule, ai grijă! Ministrul e un bun muzicant!" Poemul romantic se preta la ilustrația muzicală, și i-am dat drumul. Corzi, harpă, corni... Nici Critico[10], nici Lilly Carandino[11], nici Eliza Petrăchescu[12] nu mai voiau să repete fără muzică: „După ce ne-am învățat cu orchestra, avem impresia că declamăm în gol..."

I-a plăcut și lui Soare, și Ministrului, dar mai ales directorului. M-au felicitat, iar profesorul de filosofie a ținut să ne facă o prelegere despre muzică. Nu le spunea însă toate pe placul meu și, după câte observam, nici pe placul directorului. Cum eram băiat vioi, nu m-am sfiit să intervin de câteva ori. „Dragă Dumitrescu" – mi-a zis directorul, când am rămas singuri – „gând la gând"; și m-am ales cu o primă copioasă.

La 1 septembrie 1944, în pragul unei alte lumi, unei alte epoci, odată cu Teatrul din *Calea Victoriei*, Liviu Rebreanu murea. Păcat, mare păcat! Am lăcrămat atunci toți, și actorii, și regizorii, și recuziterii, și cabinierii, și eu, după omul care m-a iubit, mi-a stimat talentul și de la care am învățat dragostea de oameni...

„Bunule uriaș cu ochi albaștri, de peste anii care-au trecut ca ziua de ieri, primește gândurile mele sfinte!"...

NOTE

1. Urmează un P. S.: „Pentru Radio – imprimat pentru emisiunea de vineri 12 aprilie."
2. **Ion Filionescu** (1903-1961) – pianist, organist, profesor. A colaborat în recitaluri cu G. Enescu.
3. **George Franga** (1902-2000) – muzeograf (vezi: Cosma, Viorel – *Lexicon „Muzicieni din România"*, vol 3, Ed. Muzicală, București, 2000).
4. **Soare Z. Soare** (1894-1944) – regizor.
5. **George Vraca** (1896-1964) – actor de teatru și film.
6. **Agepsina Macri-Eftimiu** (1885-1961) – actriță de teatru, soția lui Victor Eftimiu.
7. **Ion Manu** (1891-1968) – actor de teatru și film.
8. Piesă de Șt. O. Iosif și D. Anghel, pusă în scenă în 1943.
9. **Ion Petrovici** (1882-1972) – filosof, scriitor și om politic. Prof. univ. la Iași și București, academician. În perioada interbelică, de mai multe ori ministru.,
10. **Alexandru Critico** (1895 - ?) – actor de teatru.
11. **Lilly Carandino** (1909 - ?) – actriță de teatru.
12. **Eliza Petrăchescu** (1911- 4 martie 1977) – actriță de teatru și film.

Text stabilit și note de ILINCA DUMITRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

Sebastian BARBU-BUCUR

Prezumții privind originea etnică a lui Hrisafi cel Nou

În vremuri îndepărtate numele de familie nu erau formate decât parțial și în rare cazuri numai la orașe. Dacă îndeplineau anumite funcții în Stat sau Divan observăm că se numeau sin Agăi Jipei, în cazul lui Filothei Ieromonahul sau sin Duma Brașoveanul etc., adică „fiul lui ...". Așa se explică faptul că nu vom ști niciodată cum s-a numit d.p. Evstatie de la Putna și alți mari muzicieni creatori de muzică bizantină sau psaltică din secolele mai îndepărtate. Nici data exactă a nașterii și a morții unor astfel de mari muzicieni nu o putem ști, acestea putând fi circumscrise cu aproximație după perioada în care și-au scris opera. Chiar și în vremurile mai apropiate aceste date nu sunt sigure. Așa d.p. data nașterii lui Macarie Ieromonahul (+ 1836) este circumscrisă de diferiți biografi ai săi într-un interval de 30 de ani, între 1750 -1780.

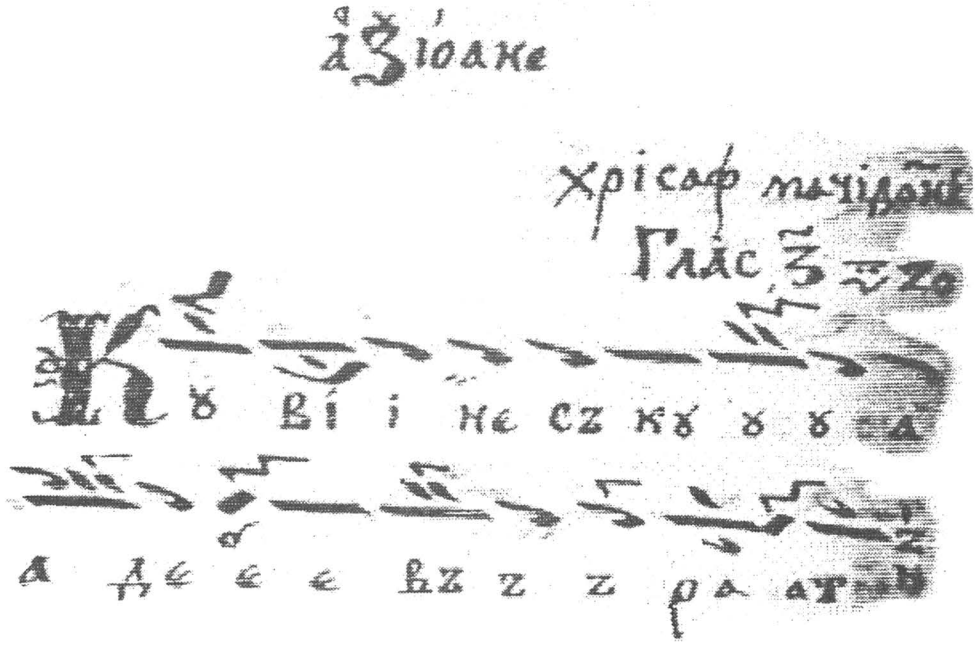
Și peste hotare în tot Imperiul Ortodox de Răsărit se întâmpla același lucru, majoritatea numelor de familie nu erau constituite. Mai mult, nici originea multor mari personalități - în cazul nostru psalți și protopsalți celebri - nu este cunoscută pentru că nu interesa pe nimeni acest lucru. Originea tuturor era una singură, aceea de **ortodox**, după cuvântul Sfântului Apostol Pavel care spune: „nu mai este nici iudeu nici elin ...căci toți suntem una în Hristos" (Galateni 3, 28-29). Așa se explică faptul că nici măcar originea etnică a celui mai mare creator și interpret de muzică bizantină care a fost Sfântul Ioan Cucuzel, nu este cunoscută, revendicat fiind pe rând de greci, bulgari și albanezi. Aceasta este situația privind originea și data nașterii lui Hrisafi cel Nou astfel numit pentru a-l deosebi de predecesorul său Manouel Douka Chrysaphes Lampadarul badarie cel Vechi a cărui activitate este plasată de unii cercetători[1] în cea de a două jumătate a sec. XV. La 1458 scrie codicele Iviron 1120.

Hrisafi cel Nou, protopsalt al Marii Biserici Sfânta Sofia din Constantinopol este unul dintre cei mai importanți creatori și interpreți de muzică bizantină de până la reforma lui Hrisant. A trăit și activat în cea de a două jumătate a sec. XVII.

[1] Γρ. Θ. Στάθη, *Τά χειρόγραφα Βυζαντικῆς μουσικῆς "Αγιον "Ορος , Κατάλογος , Περιγραφικός τῶν χειρόγραφων Κωδικῶν Βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν `Ιερῶν Μονῶν καί Σκητῶν τοῦ Ἁγίου "Ορους,* τόμος 1 Ἀθῆναι 1975 p. μq (49)

https://biblioteca-digitala.ro

Gheorghiu I. Papadopulu[2] spune ca era în floarea vieţii pe la 1660 iar Grigore Stathis[3], fixându-i ca perioadă a activităţii anii 1655-1680, spune că la anul 1671 scrie codicele xenofontos 128[4]. Gheorghe C. Ionescu[5] spune că Hrisafi cel Nou a vizitat Ţara Românească şi după unele aprecieri *ar fi rămas aici mai mult timp, intrând în contact cu Şcoala muzicală românească de la Curtea lui Constantin Brâncoveanu* (subl.n.) iar Sebastian Barbu-Bucur publică un Polihronion scris de Hrisafi în cinstea acestui domnitor cu menţiunea: „Acesta să cântă când ridică păhar pentru Domnul Ungrovlahiei, **πολιχρόνησμος** [6], facerea lui Hrisafi".



[2] ΠαπαδÒπουλος , Γεοργ...ου Ι. *'Ιστορικ¾ ™πισκόπησις τÁς Βυζαντιν¦ς 'εκκλησιαστικÁς μουσικÁς* , ÁqÁναις , 1904 p. 90, 99-100. A se vedea şi idem *Συμβολαί ε„ς τ»ν 'Ιστορ...αν τ¦ς παρ "m‹n 'εκκλησιαστικÁς μουσικÁς* ÁθÁναι 1890 p. 302 scris greşit 1600 în loc de 166(*n.n.*)

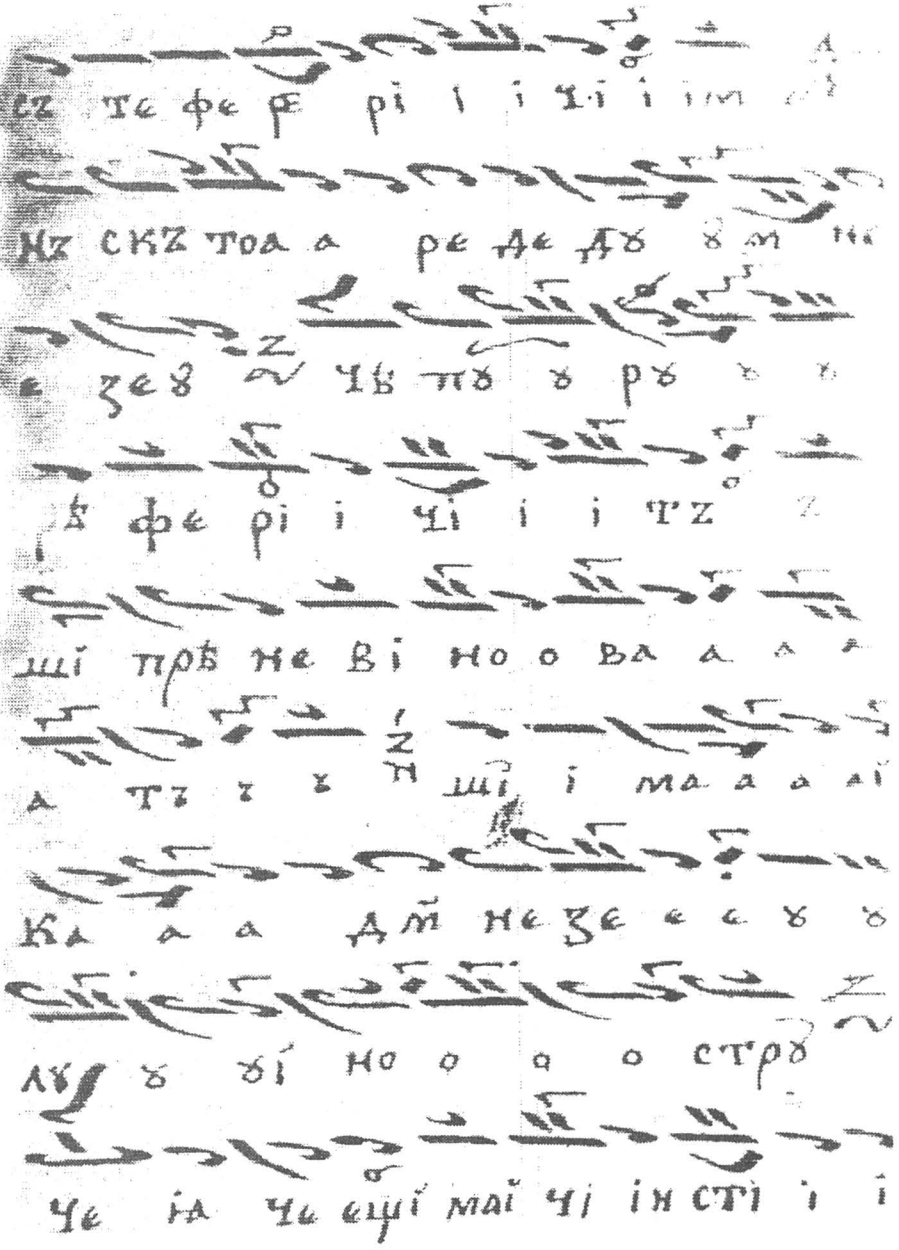
[3] Γρ. Θ. Στάϑη, *op. cit.*, p. ν´ (50)

[4] Ibidem, Vol II, ÁθÁναj 1976, p. 57-58.

[5] Gheorghe C. Ionescu, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România,* Bucureşti, 1994, p.165-166.

[6] Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumănească*, vol. I, **Catavasier**, Bucureşti, 1981, p.398-403.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Venirea și sejurul lui Hrisafi cel Nou în România este posibilă de vreme ce în timpul Brâncoveanului patriarhii apostolici de: Constantinopol, Alexandria, Antiohia și Ierusalim își aveau sediul la București și Iași, care, în frunte cu Dositei al Ierusalimului participau la formarea unei coaliții a tuturor popoarelor din Peninsula Balcanică (greci, sârbi, bulgari, arnăuți și români) pentru lupta de eliberare a tuturor „pravoslavnicilor creștini", de sub jugul otoman cu ajutorul Rusiei.

Patriarhii ecumenici de *Constantinopol*: Dionisie și Neofit, ai *Alexandriei*: Partenie, Paisie și Gherasim, ai *Antiohiei*: Neofit și Athanasie și ai *Ierusalimului*: Dositei, Meletie și Hrisant, au avut permanente legături cu Țările Românești - unii venind destul de des iar alți stând aici în permanență, ocrotiți fiind de domnitorii noștri, pentru formarea coaliției mai sus amintite, pentru lupta împotriva propagandei catolice, pentru ocrotire și adăpost și mai ales pentru daruri în scopul susținerii și menținerii Ortodoxiei din Orient, înfruntând islamismul, domnitorii români fiind principalii sprijinitori materiali ai continuării Bizanțului sub Imperiul Otoman[7]. Dionisie Seroglanul, mazil de Constantinopol - unde Hrisafi cel Nou era protopsalt la Sfânta Sofia - locuiește permanent în Țara Românească, încă de pe vremea lui Șerban Cantacuzino (1678, nov. - 1688, oct. 28) fiind înmormântat la Târgoviște. Trupul lui Șerban Vodă era neîngropat când boierii cu mitropolitul țării Teodosie și cu patriarhul Dionisie se întrunesc la sfat în spătăria cea mică, „*care-i zic cu stele*", ca să aleagă un nou domn.[8] Tot Dionisie îl încoronează pe Constantin Brâncoveanu[9] fiind împreună în permanente legături cu țarul Petru cel Mare, prin diferiți soli. Pe la 1700 același Dionisie cu Gherasim patriarhul Alexandriei îndemnau pe Brâncoveanu să facă o tipografie în București pentru tipărirea cărților grecești.[10]

Aproximativ, cam în aceeași perioadă, din surse sigure, aflăm că „prea vestitul și prea minunatul melod, întru multe din cele ale meșteșugului muzicesc cu mare faimă" Gherman, mitropolitul Noilor Patre, după ce a condus Mitropolia numai un an și jumătate, demisionând de bună voie ca și antecesorul său „*a plecat*

---

[7] Idem, Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în sec. XVIII și începutul sec. XIX și aportul original al culturii autohtone, Editura muzicală, București, 1989, p.160-161.

[8] N. Cartojan, *curs (litografiat) de istoria literaturii vechi. Epoca lui C. Brâncoveanu,* București, 1931-1932, p.6.

[9] N. Iorga, *Istoria Bisericii Românești și a vieții religioase a Românilor*, ed. II-a, vol. II, București, 1932, p. 15.

[10] Tit Simedrea, *Tiparul bucureștean de carte bisericească în anii 1740-1750,* în: B.O.R., 83 (1965) nr. 9-10, p.850.

https://biblioteca-digitala.ro

în Valahia unde a trăit până la sfârșitul vieții sale" (subl.n.)11) Într-o însemnare autografă din *Stihirariul*[12] compus de el la 1665 în Târnovul Greciei, Gherman mărturisește ca a fost elev mai multor dascăli și-n special **al lui Hrisafi protopsaltul Marii Biserici** și al patriarhului ecumenic Dionisie, fost episcop al Larisei, de unde era și Gherman de loc. Manole Hațighiacumis[13] spune că era contemporan cu Hrisafi cel Nou iar Grigorie Stathis[14] afirmă că era în viață și-n culmea gloriei între 1660-1690.

Așadar era normal ca și **Hrisafi cel Nou** să vină și să locuiască vremelnic în Țara Românească unde *stăteau permanent* (subl.n.) patriarhul său, Dionisie Seroglanul, mazil de Constantinopol și elevul său întru cele ale musichiei - Gherman, fost mitropolit al Noilor Patre sau Patrasul Nou.

Dacă până acum prezumțiile venirii și sejurului în Țara Românească erau nesigure, motivate numai de faptul că scrie un polihronion pentru Constantin Brâncoveanu, după expunerea argumentelor de mai sus putem afirma, fără putința de a greși, că Hrisafi cel Nou și-a urmat cu siguranță stăpânul (Dionisie Seroglanul) și ucenicul (Gherman Neon Patron).

Cu privire la originea etnică a lui Hrisafi cel Nou nu a existat până acum nici-o știre. Cercetând însă între anii 1982-1985 manuscrisele muzicale românești și grecești scrise de români pentru români din Sfântul Munte am descoperit trei manuscrise, toate în Biblioteca Chinoviului român, Prodromu - Athos, în care pentru prima dată ni se dezvăluie originea sa etnică. Astfel, în manuscrisul nr. 37/56, scris de mai mulți copiști anonimi între anii 1869-1877, la fol. 60v-61r, găsim un axion glas VII proto varis enarmonic cu însemnarea: „**a lui Hrisaf Coțovlah**", „*tradus de Părintele Nictarie (sic)Protopsalt(ul)*" și în continuare la fol. 60v-61r găsim un alt axion gl. VII diatonic protovaris, cu mențiunea: „**al aceluia(și)**".[14a]

Într-alt manuscris cartografiat de Ieroschimonahul Paisie Lambru, între anii 1884-1899 cu nr. vechi de inventar <3740> și înregistrat de noi cu nr. 77/17, la fol. XXVIII - 1 și la fol. 1r-v, găsim aceleași axioane cu însemnarea: „*Altul* (axion) **a lui Hrisaft macidonean**" și următorul cu însemnarea: „**a aceluiași**".[14b] Și în sfârșit, aceleași axioane, într-un al treilea manuscris, nr. 133/**138 (fol. 542v-544) cu indicația: „a lui Hrisaf macidonean", și următorul (fol. 544-545v) cu indicația: „a aceluiași".**[14c]

---

[11] Κ.Ν. Σαθάς , *Ἀνέκδοτος κῖδιξ τἀς Μητροπόλεως Ν(έων) Πατρῖν ™ν τἰ Ἀττικό Ἡμερολόγιον* , Ἀθάναι p. 201.

[12] Patmos, Mănăstirea Sfântului Ioan Theologul, ms. gr. nr. 930 fol. 425v - 426r.

[13] Χατζηγιακουμάς , Μανόλης , Κ., *Χειρόγραφα ™κκλησιαστικῆς μοντικάς 1453-182* Ἀθάναι 1980 p. 196.

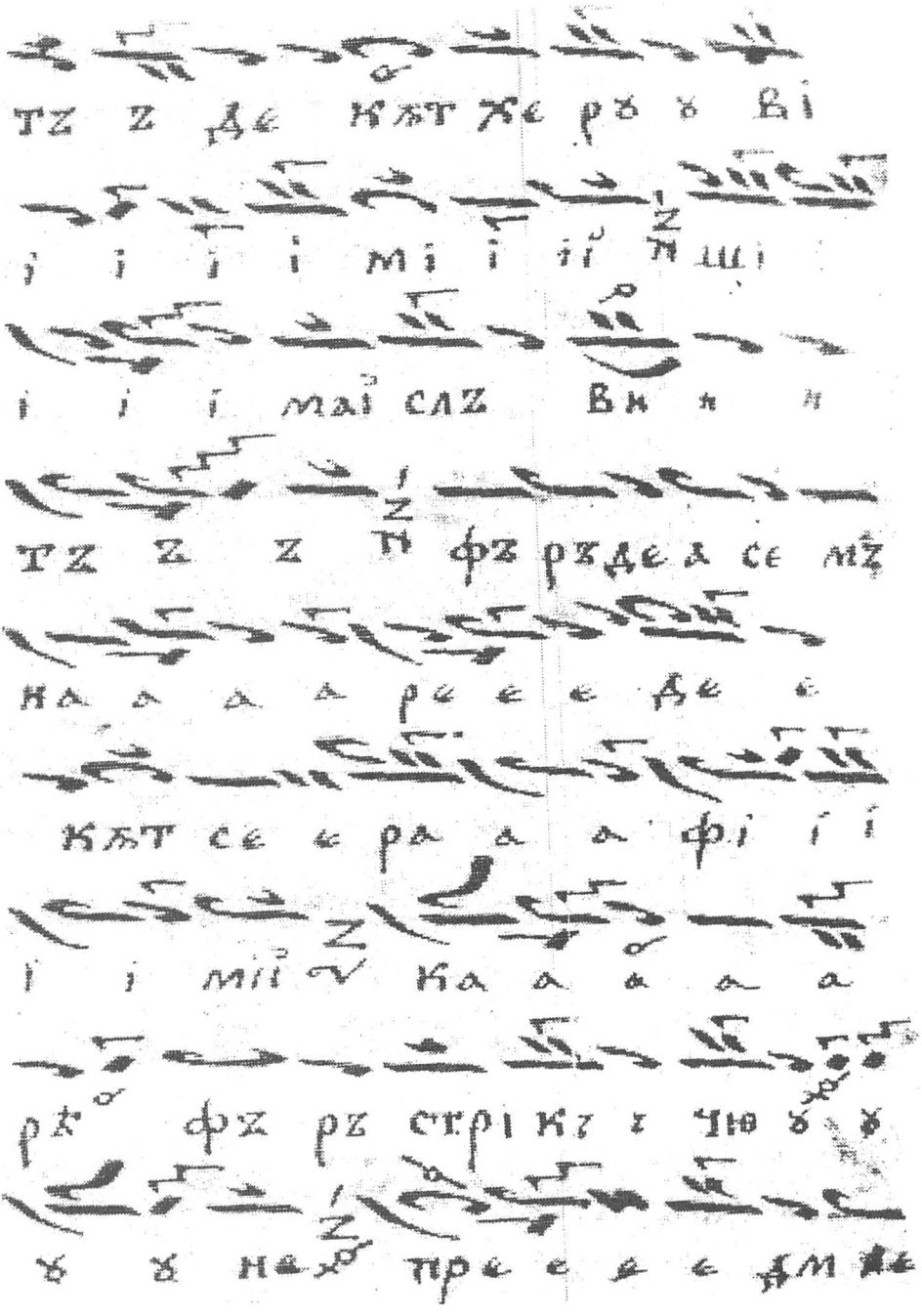
[14] Γρ. Θ. Στάϑη , Ἡ *Δεκαπεντασύλλαβος Ὑμνογραφία ἐν τἰ Βυζαντινἰ μελοποιΐα* , Ἀθάν 1977 p. 117-118.

[14a] Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrisele muzicale românești de la Muntele Athos*, Editura Muzicală, București, p. 95

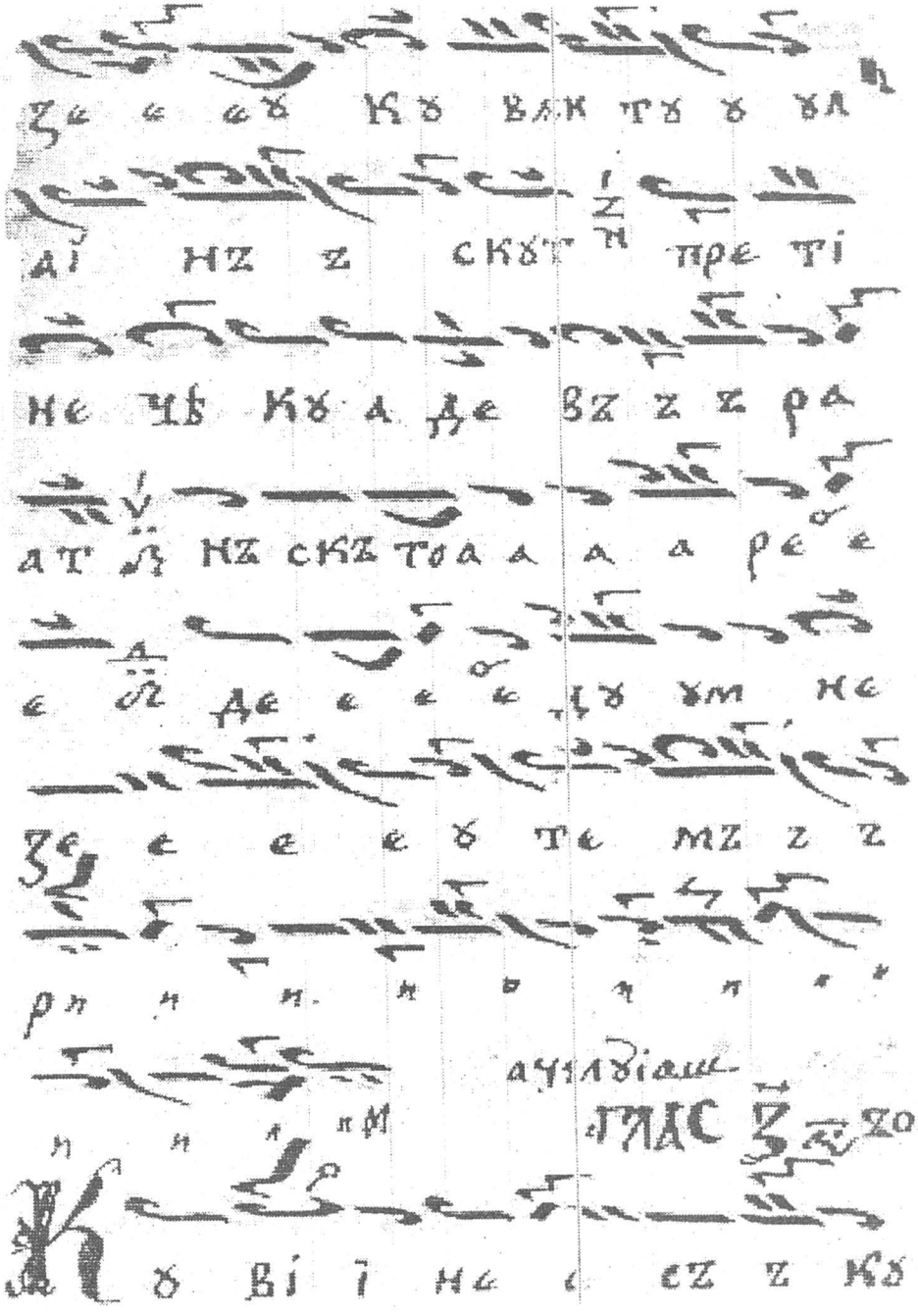
[14b] Ibidem, p. 166.

[14c] Ibidem, p. 250.

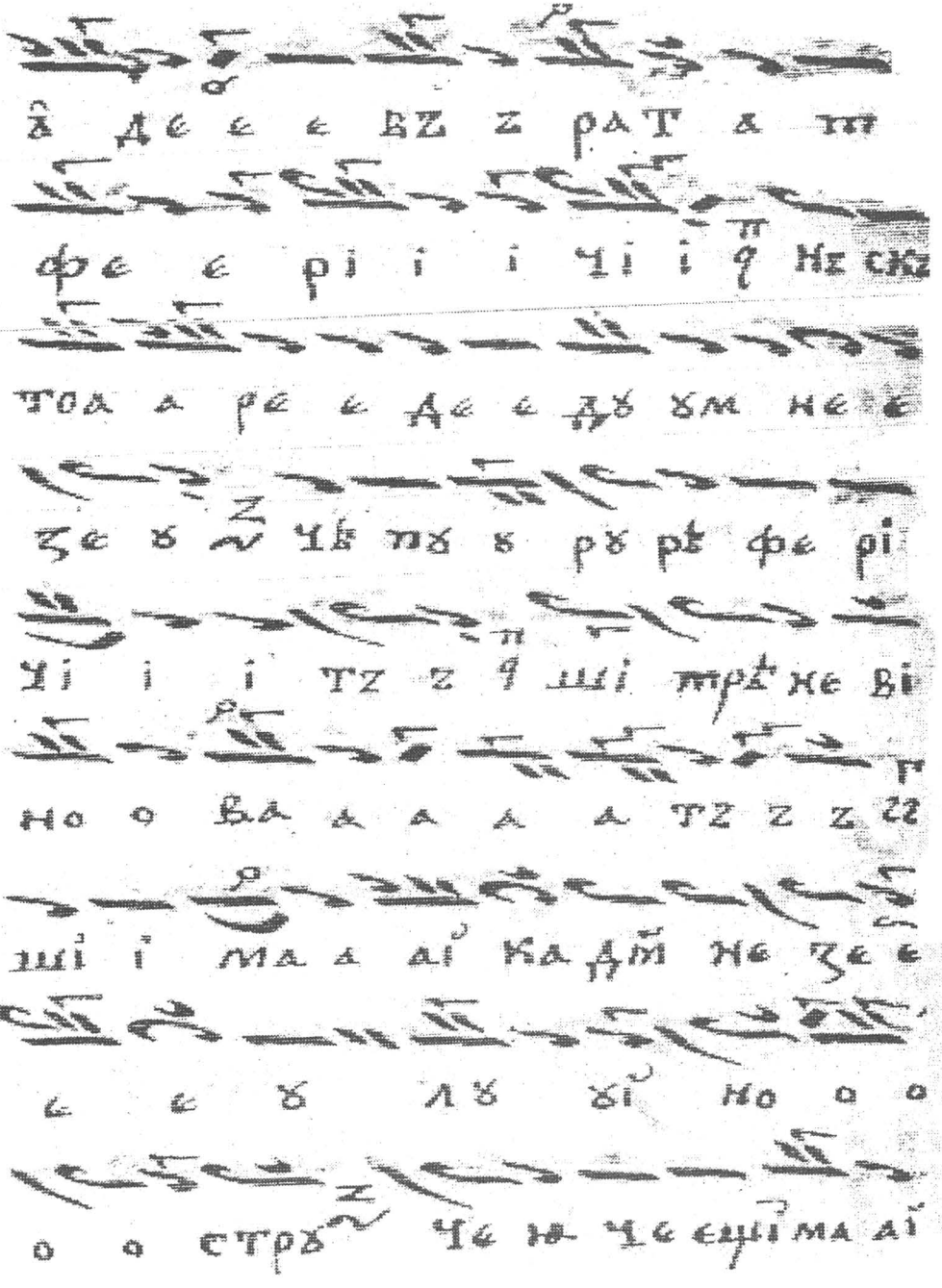
https://biblioteca-digitala.ro



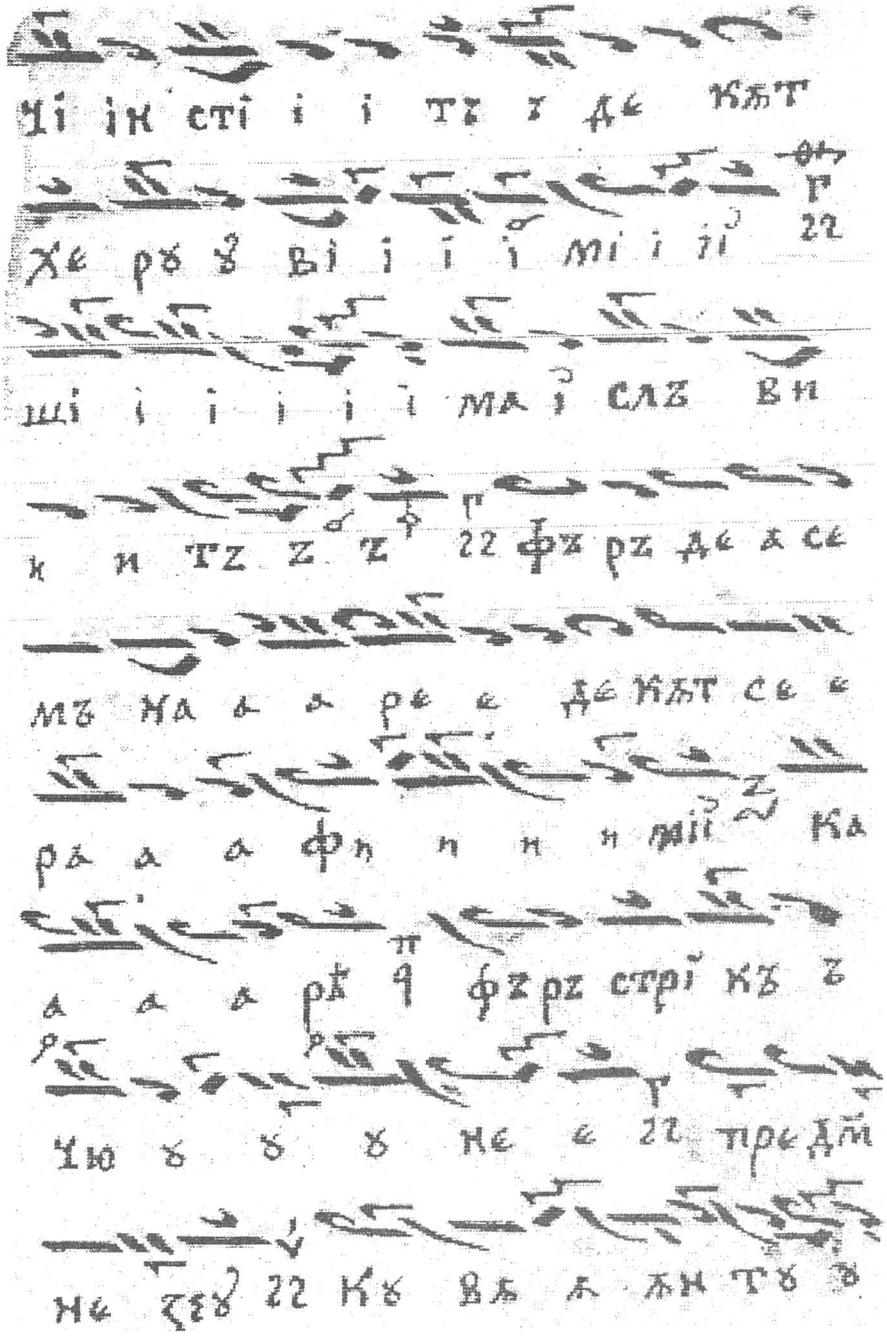
https://biblioteca-digitala.ro



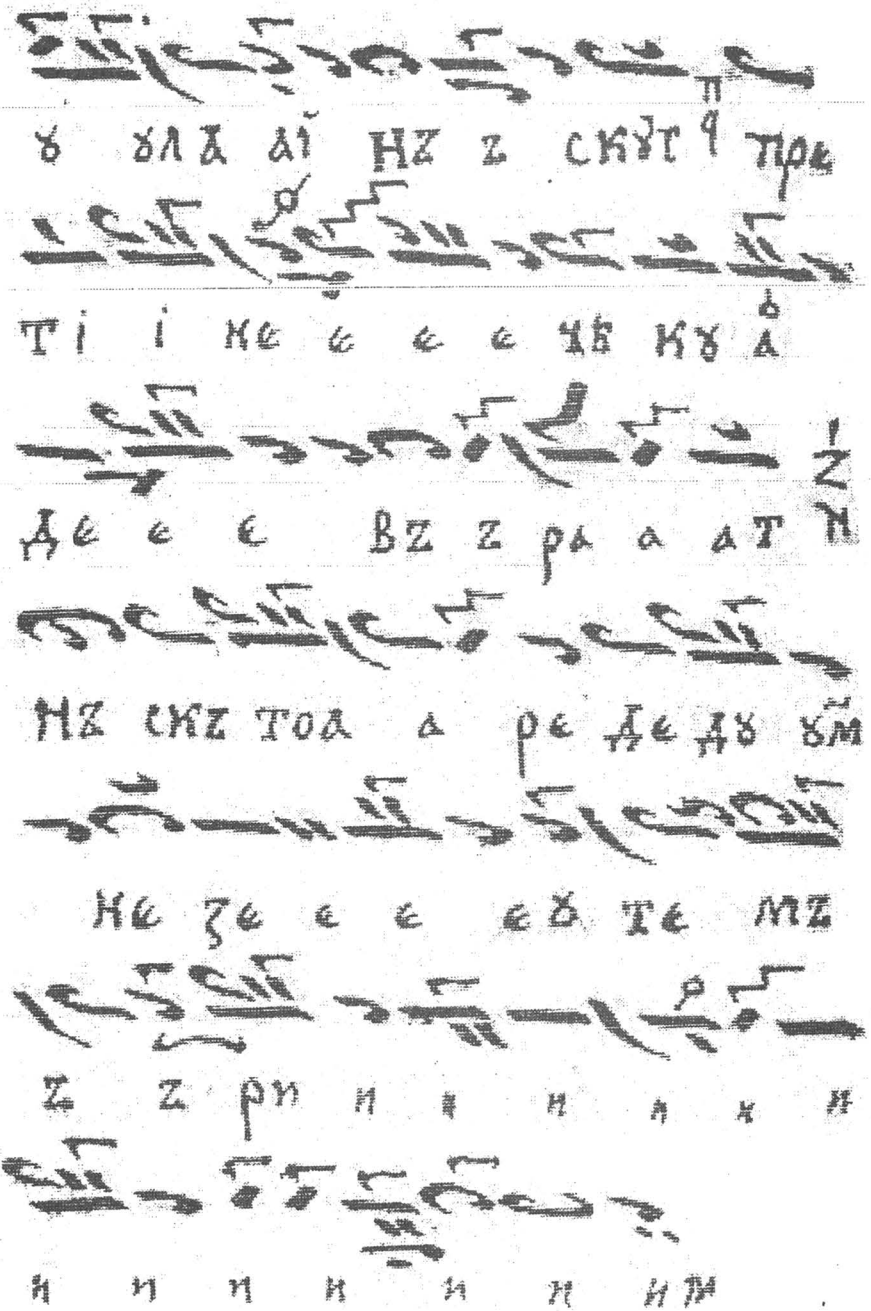
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Există muzicologi care afirmă că: „printre mulți reprezentanți ai muzicii bizantine, și celebrul reformator Ioan Cucuzel a fost de origine macedoneană"[15]. Celebrul patriarh ecumenic Atenagora - căruia, omul secolului, Papa Ioan Paul al II-lea, i-a sărutat mâna cu veneraţie, fiind socotit gestul acestuia o împăcare a celor două Biserici, după aproape un mileniu - era vlah. Actual primat al Bisericii grecești, arhiepiscopul Serafim, este - se pare - vlah. Și lista acestora de-a lungul secolelor este nesfârșită.

Pentru prima data în istorie, denumirea etnică de **„vlahi"** apare în anul 980 într-o scrisoare a lui Vasile II Bulgaroctonul, denumire pe care o repetă într-un hrisov din anul 1020 în favoarea arhiepiscopului Akris (Ohrid) în care vorbește despre „Vlahii de prin toată Bulgaria"[16].

Numele de **vlah**, creat de germani, trecut apoi la slavi pentru a ajunge în Grecia, are o istorie foarte lungă. Se folosește cuvântul **vlah** pentru aromâni și **valah** pentru români, denumiri ieșite din uz în favoarea celor de: *români*, *aromâni*, *macedo-români*[17]. Există de asemenea o serie de porecle sau denumiri date vlahilor, precum: *cuţo-vlahi, armâni sau aromâni, istro-români* cei din fosta lugoslavie, *megleno-români* cei din nordul Greciei în apropiere de râul Vardar[18].

Așadar, Hrisafi **„Macidoneanul"** sau **„cuţo-vlahul"** face parte din marea familie a vlahilor și dacă prezumțiile noastre vor fi confirmate și de alte documente, muzicologia și bizantinologia românească se va îmbogăți cu încă o mare personalitate de prestigiu național și universal.

---

[15] Мокрањац Стеван, *Српско народно црковно појање Осмогласник*, Београд, 1908, p.3.

[16] Neagu Djuvara (coordonator) *Aromânii - Istorie. Limbă. Destin*, București, 1996, p. 13.

[17] Ibidem, p. 15.

[18] Ibidem, p. 178.

https://biblioteca-digitala.ro

Ozana ALEXANDRESCU

Polihronioane dedicate unor domnitori și ierarhi români – o reevaluare –

În spațiul cultural sud-est european, muzica liturgică a ritului ortodox s-a transmis timp de peste 500 de ani prin intermediul manuscrisului. Culegerea de cântări - cartea-manuscris - în care se găsea repertoriul necesar tuturor oficiilor liturgice, a asigurat fiinţarea și continuitatea acestui tip de muzică. Deși tradiția orală a constituit o importantă modalitate de transmitere a artei muzicii din generație în generație, manuscrisul a reprezentat forma de tezaurizare a repertoriului.

Spre deosebire de muzica liturgică a Occidentului european, care a fost tiparită începând cu secolul al XVI-lea[1], muzica de tradiție bizantină a continuat să fie notată de către copist până în secolul al XIX-lea [2].

În timp ce o tipăritură prezintă în mod obligatoriu data și locul apariției, un manuscris păstrează în cazuri foarte rare însemnarea-colofon prin care se precizează data alcătuirii volumului, locul și eventual numele copistului. În consecință, pentru o perioadă deosebit de îndelungată de copiere manuală, datarea este foarte dificilă.

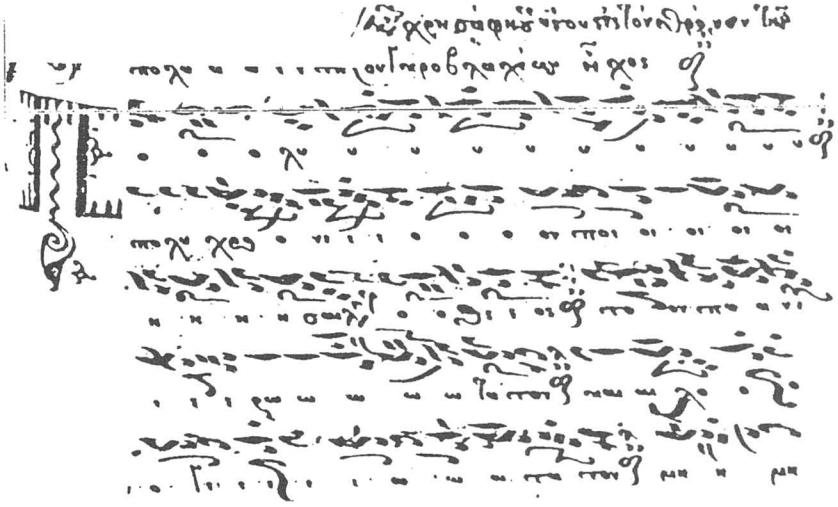
Unul dintre criteriile ce conduc la stabilirea datării se aplică categoriei de culegere Antologhion și este dat de includerea în volum a unor piese speciale. Până la căderea Imperiului Bizantin, aceste cântări erau aclamații pentru împărat și patriarhi. Ulterior, în timpul turcocrației, aclamațiile au fost destinate în continuare patriarhilor și în țările române domnitorului și mitropolitului.

Pornind de la textul literar care începe cel mai adesea cu cuvintele Poly hronion (mulți ani), acest tip de cântare se numește polihronion; se utilizează de asemenea și termenii de evfimie și encomion. Deoarece în text se specifică numele personajului căruia îi este destinată piesa, identificarea personajului și stabilirea perioadei în care a deținut înaltul titlu orientează datarea volumului; în acest fel se consideră funcția de criteriu de datare a acestor piese specifice. În Antologhioanele foarte complexe sunt prevăzute polihronioane pentru toți cei patru patriarhi: cel de Constantinopol cu titlul de patriarh ecumenic, cel de Alexandria, de Antiohia și de Ierusalim (de ex. în fondul BAR București. Mss.gr.879 între f.256v –261 și 760 între f.268-274).[3] În afara acestora sunt cuprinse evfimii și pentru alți ierarhi, cum ar fi mitropoliții de Nicomedia, Bithinia, Larissa și arhiepiscopul de la Muntele Sinai.

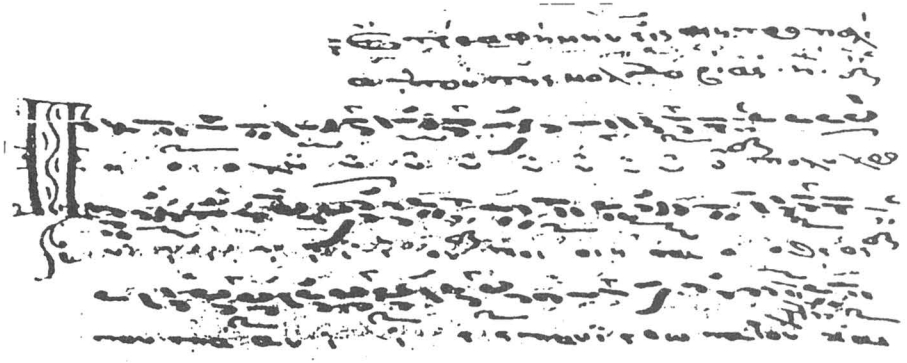
https://biblioteca-digitala.ro

În prezentul studiu vom analiza doar piesele cu referire directă la ţările române, respectiv polihronioanele dedicate domnitorului şi mitropolitului, cu textul literar în limba greacă. Materialul documentar însumează 25 de manuscrise, 13 din România şi 12 păstrate în colecţii din Grecia (un manuscris se află în România pe microfilm, originalul aparţinând Bibliotecii Regale din Copenhaga, Danemarca); în cele 25 de volume am identificat 12 piese distincte, după cum a reieşit în urma cercetării comparate.

MS. EBE 2847/f 797



MS. Leimonos 238/f 215



https://biblioteca-digitala.ro

Din punct de vedere strict muzical, o cântare evfimie nu se deosebește de o cântare liturgică în stil papadic-calofonic. Piesa este structurată în două mari secțiuni: prima, construită cu materialul sonor (formule melodico-ritmice) propriu stilului papadic, are textul în care se precizează funcția și numele înaltului personaj; a doua secțiune este o lungă kratimă, partea fără text literar, care uneori poate fi preluată de la o altă piesă. Ca specie, cântarea polihronion prezintă acea caracteristică comună întregului repertoriu muzical de tradiție bizantină, și anume valabilitatea pe o perioadă îndelungată. Astfel, se întâlnește cazul în care această piesă figurează în trei manuscrise cu numele a trei domnitori diferiți, dovadă a actualizării permanente și a circulației cântării. Datorită necesității de adaptare la momentul interpretării, în textul literar se notează uneori numai funcția și se lasă un spațiu liber pentru a se completa cu numele corespunzător momentului sau se scrie "acela" (deinas); alteori se lasă liber și spațiul în care se completează funcția. Indicația care precede piesa poate fi mai generală sau mai precisă; pentru prima modalitate există formulările: "evfimie pentru arhiereu", "se cântă la arhiereu", "se cântă pentru domnitor", "polihronion domnesc" sau "prezenta se cântă spre gloria și lauda Prea-luminatului" și cea mai generală formulare "se cântă pentru mitropolit și patriarh și domnitor". Această ultimă formulare dovedește încă o dată flexibilitatea speciei, cântarea utilizându-se în funcție de necesitatea momentului. Indicația mai precisă denumește țara (Ungrovlahia sau Moldova): "pentru domnitorul Ungrovlahiei". Această precizare susține afirmația potrivit căreia manuscrisele de secol XVII-XVIII provin din Țara Românească și cu unele excepții din Moldova. În cele 25 de volume, o singură dată se întâlnește indicația cu referire la Moldova, în Ms.238 de la Leimonos-Grecia: la f.215 se notează "evfimie pentru mitropolitul Moldovei", iar în textul piesei denumirea țării este de Moldovlahia. În toate celelalte manuscrise, în cazul în care se notează țara, se întâlnește numai Ungrovlahia, deși unii domnitori de epocă fanariotă au deținut domnia și în Moldova. Întrucât nu avem dovezi ale utilizării volumelor și în Moldova, problema circulației atât a manuscriselor cât și separat a polihronioanelor, rămâne deschisă. Prezentul studiu se concentrează asupra identificării pieselor, deoarece acest aspect nu a fost analizat în studii anterioare.

Muzicologul Sebastian Barbu-Bucur a abordat subiectul în trei articole. Primul se intitulează "Imnuri, aclamații, engomioane și polihronii în manuscrisele psaltice românești, grecești și bilingve de la sfârșitul secolului al XVII-lea până la începutul secolului al XIX-lea, aflate pe teritoriul României" și reprezintă capitolul IV din lucrarea "Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone", apărută la Editura Muzicală în 1989. În al doilea articol, apărut în revista Muzica nr. 3 din 1996 (p. 93-106), a publicat o piesă din manuscrisul 258 aflat la Leimonos-Grecia (acest codex l-am exclus din materialul nostru). Al treilea articol

https://biblioteca-digitala.ro

prezintă manuscrise mai recente şi în principal în limba română din colecţia Mănăstirii Neamţ, fond necercetat personal[4]. Capitolul IV al lucrării din 1989 oferă o prezentare globală a speciei de evfimie, utilă prin semnalarea volumelor diseminate în diverse colecţii.

Deoarece s-a urmărit, probabil, doar inventarierea manuscriselor, în articolul citat există unele inadvertenţe pe care le vom elucida în prezentul studiu. Trei semnalări se referă la un volum cercetat de noi în detaliu, Ms.362 BAR Cluj-Napoca din fondul oriental[5]. Astfel, la punctul d, p.162 (din capitolul IV al lucrării din 1989) răspunsul este următorul: ierarhul este Daniel al II-lea mitropolit de Mitilene şi exarh al întregului Lesbos, care a deţinut funcţia între 1693-1708.[6] La aceeaşi pagină 162 citim "Pentru mitropolitul Luca"; conform datelor notate în Ms.362, cântarea este dedicată unei persoane civile, Hagi Louka Sgoutas, ctitor de biserici în insula Hios.[7] A treia semnalare din Ms.362 se află la p.159 punctul h şi inadvertenţa provine dintr-o eroare de traducere. La p.220 din manuscris, indicaţia "eis ten ypapanten" se traduce cu "la Întâmpinarea Domnului", denumirea sărbătorii de la 2 februarie din calendarul ecleziastic. Aşadar, indicaţia nu se referă nicidecum la întâmpinarea vreunui domnitor; în limba greacă formula care introduce un polihronion pentru domnitor este "eis ton avthenten". Astfel, punctul h "Pentru conducătorul Simeon (Melantos) din Transilvania" a combinat indicaţia de sărbătoare "Întâmpinarea Domnului" cu textul cântării: "Mellontos Symeonos tou parontos aionos" (Vrând Simeon să se mute din veacul acesta); evident, numele Simeon din text se referă la "dreptul Simeon", personaj în legătură cu sărbătoarea "Întâmpinarea Domnului"[8]. La p.156 punctul 1a "Pentru conducătorul a toată Ungrovlahia Şerban Voievod" nota trimite la Ms.gr.832/f.39v (BAR). La acea filă nu se găseşte nici un polihronion; în Ms.gr.832 există un polihronion la f.96, compus de autorul Hrysafis cel Nou (eh 4A), cu indicaţia "pentru mitropolit" şi datele necompletate. Polihronionul dedicat lui Şerban Cantacuzino se află în Ms,.gr.693/f.85 (BAR) şi numele se notează în textul piesei; aceasta este rectificarea şi pentru punctul i de la p.159 cu trimiterea la Ms.gr.693. La p.158 punctul c "Polihronion pentru voievodul Ungrovlahiei Ioan Nicolae Mavrocordat" nota trimite la Ms.gr.152/f.128v (BAR). În textul piesei, numele domnitorului notat cu scrisul iniţial este Nicolae Petru Mavrogheni, peste care s-a scris ulterior, destul de neclar, Mihail Constantin Sou(tzou). La p. 159 punctul e "Polihronion pentru domnitorul Ioan Petru Mavrogheni" nota trimite la Ms.gr.792/f.153v (BAR). La acea filă există doar un text literar de evfimie, fără nici o piesă muzicală. La f.154 din Ms.gr.792 se găseşte un polihronion care este identic cu cel din Ms.gr.832/f.96 al autorului Hrysafis cel Nou. Textul model al acestei piese are dedicaţia către deţinătorul mitropoliei Halkedonului şi exarh al Bithiniei (aşa cum apare în Ms.gr.867/f.238 BAR). În piesa din Ms.gr.792 - de altfel, neterminată - denumirea mitropoliei este denaturată, se păstrează formularea exarh al Bithiniei, iar numele

https://biblioteca-digitala.ro

ierarhului este Meletios. Am rectificat astfel și punctul b de la p.162 "Pentru mitropolitul Meletie al Ungrovlahiei", cu trimiterea la Ms.gr.792 BAR.

Identificarea pieselor reclamă o riguroasă citire paralelă a textului muzical, deoarece pentru specia de care ne ocupăm există trei factori generatori de confuzie. Primul este textul literar, același pentru cântările cu incipitul "Poly hronion"; după cum am amintit, nu toate evfimiile au acest text. Al doilea factor este un eh ales preferențial de către autori, ehul 4 autentic (4A). Fiecare eh bizantin are formule melodico-ritmice proprii, specifice ehului respectiv; în consecință este posibil ca două sau trei piese compuse în același stil (papadic-calofonic), cu același text literar și construite cu materialul sonor al aceluiași eh, să fie foarte asemănătoare. Unele piese analizate prezintă și al treilea factor generator de confuzie, anume faptul că autorul apare cu trei determinări diferite pe lângă numele propriu-zis Athanasios. Conform datelor, corespunzător încadrării în epocă a volumelor, în secolele XVII-XVIII există doi autori cu numele Athanasios.[9] Unul apare cu specificația "ieromonah și Iviritul". În materialul cercetat de noi, atribuirea "Athanasios ieromonah Iviritul" figurează într-un singur volum, EBE 2847/f.800.[10]. Atribuirea "Athanasios ieromonah și dascălul nostru" se află notată pentru un polihronion din Ms.gr.564/f.267 (BAR). Formularea "dascălul nostru" fiind nerelevantă, considerăm că este același cu Athanasios Iviritul, deși în catalogul grecesc cele două piese nu sunt incluse în repertoriul compus de acest autor. Cele mai multe volume - 12 - cuprind un polihronion compus de Athanasios de Tarnovo și Adrianopole, patriarh ecumenic. Despre acest autor se știe că a fost mitropolit mai întâi de Târnovo, după unele surse, apoi de Adrianopole, pentru ca din luna mai 1709 în 4 decembrie 1711 să dețină funcția de pariarh ecumenic - de Constantinopol - sub numele de Athanasios al V-lea. După ce nu a mai fost patriarh s-a retras la o mănăstire în Moldova, unde a trăit până la sfârșitul vieții; nu se știe însă care a fost acea mănăstire.[11].

În urma cercetării comparate am stabilit identitatea fiecărei piese, deoarece în multe volume nu se notează autorul sau există mai multe piese compuse de același autor. În ceea ce privește circulația pieselor, situația este diferențiată: unele sunt singulare, în timp ce altele se întâlnesc în mai multe volume. Piesele singulare, toate fără autor, sunt următoarele: un polihronion scurt în Ms.gr.152/f.128v (BAR) dedicat domnitorului Nicolae Mavrogheni (1786-1790); un polihronion dedicat domnitorului Alexandru Morouzi (1793-1796) în Ms.gr.833/f.75v; polihronionul dedicat lui Șerban Cantacuzino (1678-1688) din manuscrisul K 4466 /f.232 (această cotă semnifică manuscrisul aflat la Biblioteca Regală din Copenhaga-Danemarca). Altă piesă singulară, în eh 4A, cu incipitul de text "Lambrynon te theia sou doxe" (Luminează cu dumnezeiasca Ta slăvire), cu datele necompletate (țară, nume), cu indicația "se cântă la domnitor", se află în Ms.gr.670/f.230v (BAR). De asemenea fără autor este piesa în eh 1 A tetrafonos,

https://biblioteca-digitala.ro

cu incipitul de text "Devte hristophoroi laoi" (Veniți popoare purtătoare de Hristos), prezentă în trei volume: în Ms.K 4466/f.229v este dedicată domnitorului Șerban Cantacuzino, iar în Ms.III-89/f.333 (BCU Iași) și EBE 2847/f.805 numele domnitorului este Grigore. Având în vedere dedicațiile din Ms.EBE 2847, două pentru mitropolitul Dionisios al Ungrovlahiei, în funcție între lunile iunie-decembrie 1672, și una pentru mitropolitul Theodosie (1668-1672 și 1679-1708), domnitorul Țării Românești este Grigore Ghica, în funcție între 1672-1673 (Grigore Ghica al II-lea a domnit jumătate de secol mai târziu).[12] O altă evfimie fără autor este compusă în stil stihiraric, eh1 plagal (1 Pl), cu incipitul de text "Devte synphonos oi pistoi" (Veniți credincioși împreună) și se găsește în trei volume: dedicată mitropolitului Dionisios se află în două volume din Grecia, EBE 2847/f.803 și Olympiotissa 208/f.167v; în Ms.K 4466/f.229 numele mitropolitului este Theodosie. Pentru același Theodosie există o piesă inclusă într-un singur volum, EBE 2847/f.800, a autorului Athanasios ieromonah Iviritul; este în eh 4 plagal (4Pl), cu incipitul de text "Semeron stolizetai e ekklesia" (Astăzi se împodobește biserica) și este compusă în stil stihiraric, cu a doua secțiune o kratimă.

Un autor renumit din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, Hrysafis cel Nou, a compus trei evfimii în același eh 4 autentic. Piesa cu incipitul de text "Devte hristophoroi laoi" se găsește în trei manuscrise: în Ms.gr.867/f.241 (BAR), cu dedicația pentru patriarhul Ierusalimului Dositheos; în EBE 2847/ f.808 și K 4466/ f. 231 dedicația este pentru domnitorul Șerban Cantacuzino.

O piesă cu incipitul de text "Poly hronion" am identificat-o în șapte volume; cu dedicația pentru mitropolitul Ungrovlahiei Theodosie figurează în trei manuscrise: Ms.gr.670/f.226 (BAR), Ms.gr.564/f.265 (BAR) și EBE 2063/f.411. Pentru mitropolitul Dionisios se găsește în două exemplare din Grecia: EBE 2847/f.797 și Olympiotissa 208/f.165. În alte două volume - K 4466/f.227v și BCU Iasi III-89/f.331v - nu este completat numele ierarhului. În manuscrisul de la Iași se notează în mod greșit Balasios ca autor al acestei piese. Eroarea reiese din următoarele date: la f.334 se află un alt polihronion atribuit lui Balasios (eh 4A), cu un incipit melodic foarte asemănător celui de la f.331v. Această a doua piesă de Balasios este dedicată mitropolitului Germanos Neon Patron, muzician al cărui discipol a fost Balasios. Cercetarea comparată relevă identitatea textului muzical între piesa de la f.331v și cea din EBE 2847/f.797 atribuită lui Hrysafis cel Nou; în consecință considerăm corectă această atribuire și alăturăm codexul de la Iași celor șase enumerate.

A treia piesă cu textul "Poly hronion" în eh 4A, cu autorul Hrysafis cel Nou, se găsește de asemenea în șapte manuscrise, șase în fondul BAR și unul în Grecia. În Ms.gr.867/f.238 și Ms.gr.792/f.154 dedicația este pentru mitropolitul de Halkedon și exarh al Bithiniei (în primul numele este Ieremia, în al doilea Meletios). În Mss.gr.879/f.263v, 693/f.83v, 832/f.96 și 742/f.315 datele (țară,

https://biblioteca-digitala.ro

mitropolie, nume) sunt necompletate. Al șaptelea volum ce cuprinde această evfimie este Leimonos 238/f.215 și, după cum am amintit, dedicația este pentru mitropolitul Sava al Moldovei (Sava II, 1689-1701).

Polihronionul cu cea mai largă circulație este compus în ehul 4A de către Athanasios patriarhul. În manuscrise autorul apare de cele mai multe ori ca Athanasios de Târnovo sau de Târnovo și Adrianopole. În multe volume nu se notează autorul. Diferită este și prezentarea piesei. Se întâlnește o variantă completă, cu kratima aparținând respectivului polihronion și varianta care după finalul textului face o trimitere la o kratimă aparținând altei piese.

Poly hronion Athanasios Patriarh	Poly hronion Hrysafis cel Nou	Poly hronion Hrysafis cel Nou
BAR 879 / 266^{v}	BAR 670 / 226	BAR 867 / 238
Kalym. 25 / 252	BAR 564 / 265	BAR 879 / 263^{v}
Mahaira 1 / 333	EBE 2847 / 797	BAR 693 / 83^{v}
Mahaira 2 / 301^{v}	Olym. 208 / 165	BAR 832 / 96
Leim. 230 / 235^{v}	EBE 2063 / 411	BAR 792 / 154
Leim. 249 / 283	BCU III-89 / 331^{v}	BAR 742 / 315
EBE 2611 / 295	K 4466 / 227^{v}	Leim. 238 / 215
Larnaka 19 / 240		
Leim. 459 / 202		
BN 27820 / 161^{v}		
BAR 693 / 85		
BAR 742 / 321		

Devte hristophoroi Hrysafis cel Nou	Devte symphonos	Devte hristophoroi
BAR 867 / 241	EBE 2847 / 803	EBE 2847 / 805
EBE 2847 / 808	Olym. 208 / 167^{v}	K 4466 / 229^{v}
K 4466 / 231	K 4466 / 229	BCU III-89 / 333

Semeron Athanasios Iviritul	Poly hronion	Poly hronion Athanasios Ieromonah
EBE 2847 / 800	BAR 152 / 128^{v}	BAR 564 / 267

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre cele 12 volume care includ polihronionul lui Athanasios patriarhul, în șase se notează numele unui domnitor, iar șase nu au trecut nici un nume în text. Cele fără numele domnitorului sunt următoarele: BN 27820/f.161v (Biblioteca Națională București), BAR 742/f.321, EBE 2611/f.295, Larnaka 19/f.240, Kalymnos 25/f.252 și Leimonos 459/f.202. În cele șase cu numele domnitorului situația se prezintă după cum urmează: pentru Șerban în Ms.gr.693/f.85 (BAR) și Mahaira 1/f.333; pentru Nicolae (Mavrocordat) în Ms.gr.879/f.266 (BAR) și Mahaira 2/f.301v; pentru Constantin (Brâncoveanu) în Leimonos 230/f.235v și pentru Scarlat (Ghica) în Leimonos 249/f.283.

Polihronionul compus de Athanasios patriarh a fost inclus într-o lucrare a muzicologului Gheorghe Ciobanu din anul 1978.[13] La p.117 se află o scurtă prezentare, iar între p.124-126 se găsește piesa în notație neumatică și transcriere în notație liniară, notația neumatică fiind o copiere manuală și nu facsimil. În prezentarea de la p.117 se afirmă că piesa publicată se găsește în Ms.gr.564/f.267 BAR, dar această afirmație nu corespunde realității. În urma unei amănunțite cercetări am descoperit faptul că în Ms.gr.564/f.267 se găsește altă piesă și nu cea publicată la p.124 din articolul citat. La p.118 autorul semnalează dedicația pentru Constantin (Brâncoveanu), așa cum apare în textul piesei din Ms.gr.564 la f.267v, fără ca la p.126 să copieze numele sub portativ. Polihronionul compus de Athanasios patriarh se găsește în două volume cu numele domnitorului necompletat în text: Ms.gr.742/f.321 (BAR) și în BN 27829/f.161v. În fondul BAR creația lui Athanasios patriarh mai există doar în două manuscrise, cu numele domnitorului Nicolae în Ms.gr.879/f.266 și cu numele Șerban în Ms.gr.693/f.85. Astfel, Gh. Ciobanu este posibil să fi publicat fie unul dintre acestea două cu numele schimbat, Constantin, fie unul din celelalte două fără nume în textul literar. Piesa din Ms.gr.564/f.267 atribuită lui Athanasios ieromonah - care este probabil același cu Athanasios Iviritul - este singulară, nu am întâlnit-o în alt manuscris cercetat de noi. Ambele piese fiind în ehul 4A, la o privire superficială se poate confunda incipitul; alt factor generator de confuzie a fost numele Athanasios, luat izolat, fără a se observa atent precizările ce însoțesc acest nume.

*

Din datele prezentate reiese cu claritate faptul că specia de evfimie - pentru care similitudinile sunt foarte derutante - reclamă o cercetare în detaliu, aprofundată, riguroasă. Până în 1990 - și cu atât mai mult în urmă cu două, trei decenii - accesul dificil la bibliografia străină a determinat o limitare în sfera cercetării; s-a lucrat pe baza materialului existent în România și accentul a fost pus pe inventarierea acestui material, pe semnalarea și punerea în circulație a

https://biblioteca-digitala.ro

repertoriului în notație neumatică bizantină. Considerăm că în momentul actual este necesară o concentrare a cercetării pe secțiuni de dimensiuni reduse, cum ar fi o specie de cântare. În articolul de față am ales specia de polihronion și, pentru o cât mai utilă valorificare a cercetării noastre, prezentăm în încheiere un tablou sinoptic.

Note

1. The New Oxford History of Music, vol III, London Oxford University Press, 1960, p.253 și vol IV, 1968, p.420
2. Titus Moisescu, Prolegomene bizantine, Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească, Editura Muzicală, București, 1985, p.81-100
3. În prezentul articol, pentru toate manuscrisele cu cota din fondul Bibliotecii Academiei Române București se utilizează sigla BAR
4. Sebastian Barbu-Bucur, "Polihronii, aclamații și imnuri laice în manuscrise psaltice de la Mănăstirea Neamț", Byzantion Romanicon vol IV, Academia de Arte "G. Enescu" Iași, 1998, p.81
5. Ozana Alexandrescu, "O reconsiderare privind proveniența manuscrisului 362 BAR Cluj-Napoca", revista Muzica nr.1, 1997, p.106
6. Vasilios Ateses, Episkopikoi katalogoi tes ekklesias tes Ellados, Ekklesiastkos Pharos, tomos 57, 1975, p.147
7. Ozana Alexandrescu, op.cit., p.108, p.111
8. Textul reprezintă icosul XII din Imnul Acatist și nu este prevăzut în Mineiul lunii februarie, ci în Triod și Orologiu; în manuscrise există multe cazuri de alegere liberă a textului, în special pentru specia de mathima, cum este piesa de la p.220 din Ms.362 BAR Cluj
9. Manoles K Hatzeyiakoumes, Mousika Heirographa Tourkokratias (1453-1832) tomos protos, Athena 1975, p.263-264
10. În acest articol sigla EBE reprezintă fondul Bibliotecii Naționale din Athena, Grecia
11. Lexiconul enciclopedic Elevtheroudake, Athena 1927, vol.I, p.301
12. Toate datele referitoare la mitropoliți se găsesc în "Istoria bisericii ortodoxe române", Mircea Păcurariu, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1981
13. Gheorghe Ciobanu, Muzica instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX, Izvoare ale muzicii românești, volumul 2, Editura Muzicală, București, 1978

https://biblioteca-digitala.ro

Alexie Al. BUZERA

Cântări bizantine în fonduri de manuscrise din Oltenia

Aflându-ne la un important prag al erei creştine – Anul Domnului 2000 – retrospectiv, creştinismul, în general şi Ortodoxia românească în special, a avut un rol determinant în păstrarea şi dezvoltarea culturii muzicale bizantine şi de tradiţie bizantină.

Dependenţa canonică de Patriarhia ecumenică de la Constantinopol, statornicită din timpuri îndepărtate, a contribuit la înscrierea spiritualităţii româneşti pe linia Ortodoxiei, a Cultului bizantin, care a parcurs în paralel etapele teologiei cântării liturgice în limba latină şi greacă. Geografic, teritoriul românesc fiind la marginea Imperiului bizantin, iar după 1054 la graniţa cu lumea catolică, va obliga pe români să accepte şi a treia limbă de cult – slavona bisericească – păstrătoare a aceluiaşi tezaur de cântare bizantină. Teologia cântării liturgice a ajutat poporul român să se menţină prin latinitate neconfundat cu lumea slavă şi prin Ortodoxie neconfundat cu lumea naţionalităţilor catolice din vecinătatea apuseană.

Cât priveşte teritoriul dintre Carpaţi, Dunăre şi Olt, existenţa în secolul VI a unui scaun episcopal sau horepiscopal la Sucidava-Celei, Corabia şi, mai târziu, înfiinţarea Mitropoliei Severinului (1370), apoi a primelor mănăstiri cunoscute pe pământul românesc: Vodiţa, Tismana, Cozia, Govora, Bistriţa, Horezu ş.a a facilitat organizarea vieţii administrativ-bisericeşti şi, odată cu aceasta, dezvoltarea artei ecclesiale. Mănăstirile amintite au devenit vetre de cultură cu prestigiu recunoscut chiar şi în celelalte provincii româneşti, cu înrâuriri creatoare în domeniul artelor bisericeşti, realizând acea sinteză a elementului autohton, a spiritului bizantin, ajuns la noi prin intermediul culturii Athos-ului.

Cercetările privind tradiţia strădaniilor culturale din mănăstirile Tismana, Cozia, Bistriţa, Horezu ş.a. au condus la concluzii remarcabile despre conţinutul bibliotecilor acestor aşezăminte, bogate în manuscrise şi cărţi tipărite, despre activitatea unor distinşi cărturari precum Chesarie Episcopul Râmnicului – ca să-l amintim doar pe acesta – Mihail Moxa, Mardarie Cozianul, Lavrentie, Rafail de la Horezu şi mulţi alţii. Câteva dintre aceste aşezăminte au devenit vetre de cultură muzicală bizantină şi de tradiţie bizantină, *Pripealele* Monahului Filothei de la Cozia fiind rodul celor mai vechi creaţii poetico-muzicale româneşti[1], „alcătuite în vederea cântării în biserică şi circulând la români însoţite de muzică, mai întâi pe cale orală, iar din anul 1846 şi cu notaţie"[2], ba chiar mai înainte.[3]

În mănăstirile din Oltenia au creat muzică bisericească şi alţi psalţi precum Aresenie Cozianul – amintit de Macarie Ieromonahul în prefaţa *Irmologhionului* tipărit la Viena în anul 1823 –, iar pentru o scurtă perioadă chiar şi Filothei sân Agăi Jipei, Constantin Ftori Psalt, Naum Râmniceanu, Clement Grădiştenu de la

https://biblioteca-digitala.ro

Horezu, plecat apoi la Muntele Athos și, în secolele XIX-XX, Anton Pann împreună cu unii dintre ucenicii lui – Chesarie Protocantor la Mănăstirea Horezu și profesor de muzică la Seminarul de la Râmnicu Vâlcea, Gheorghe-Gherontie de la aceeași mănăstire, Oprea Demetrescu ș.a. – Ilie Stoianovici – Jianul, Ioan Zmeu, Dimitrie C. Popescu, Lazăr S. Ștefănescu, Amfilohie Iordănescu, Chiril Popescu și mulți alții.

Despre cântarea bizantină și de tradiție bizantină, precum și despre manuscrisele psaltice – izvoarele ei de bază – din Oltenia a relatat mai întâi George Breazul, inițiator de seamă al cercetării unor astfel de codice, un împătimit colecționar al manuscriselor de muzică bisericească, cum demonstrează apreciabilul fond din Biblioteca Uniunii Compozitorilor si Muzicologilor care îi poartă numele; se cunoaște schimbul de scrisori din anul 1943 dintre bizantinolog și Dumitru Tomescu, directorul revistei *Ramuri* din Craiova despre manuscrisele psaltice proprii și cele de le Muzeul Oltenia[4].

Doi ani mai târziu, Preot Elefterie Marinescu a descris un manuscris psaltic – *Tomul al doilea al Antologhiei* – caligrafiat de Ilie Stoianovici-Jianu în anul 1832, când se afla cântăreț „la Biserica Maica Precesta – Mântuleasa din Craiova"[5] (Ms. rom 2233 BAR). Ucenic al lui Macarie Ieromonahul în perioada anilor 1823-1827, se știe că Ilie Stoianovici este cel mai de seamă copist de manuscrise psaltice din Oltenia și nu numai, unicul căruia dascălul bucureștean, în anul 1825, alertat pentru deschiderea școlilor de psaltichie din Țara Românească, al căror epistat era, i-a încredințat copierea a două codice[6] (Ms. rom 1690 și 1691 BAR).

Cu prilejul Centenarului morții lui Anton Pann (1954) s-au identificat mai multe manuscrise psaltice în mănăstirile din Oltenia[7] care au trezit interesul unor specialiști; iată opinia lui Gheorghe Ciobanu din 1964: «Cercetarea vechilor biblioteci oltene, întreprinsă în vara acestui an, a dus, pe de o parte, la descoperirea unor manuscrise muzicale care prezintă o importanță indiscutabilă pentru cunoașterea vieții muzicale din trecut, iar pe de altă parte, la constatarea tristă că asemenea manuscrise au devenit o raritate, cele mai multe fiind distruse sau luând calea bibliotecilor particulare, prea puține ajungând în biblioteci publice. Ca să se vadă cât de dureroasă este situația, menționez că în biblioteci care au început să ia ființă încă pe la începutul secolului al XIV-lea – cum sunt cele de la Tismana, Govora, Rm. Vâlcea și Cozia – nu am aflat nici un manuscris mai vechi de secolul al XIX–lea. Am aflat în schimb câteva la „Muzeul Olteniei" din Craiova, strânse prin strădania unui om de cultură, cum a fost prof. Gh. Seulescu. Existența acestor manuscrise ca și a câtorva tot de origine olteană, care se află în B.A., dovedește că altă dată au existat manuscrise muzicale vechi în aceste biblioteci. Tendința de dispariție a manuscriselor muzicale continuă ... De aici rezultă sper – conchide etnomuzicologul – necesitatea unei acțiuni rapide, întreprinsă de forurile competente pentru strângerea și punerea la loc sigur a manuscriselor de tot felul ce mai există în momentul de față.»[8] Aserțiunea referitoare la manuscrisele psaltice din vechile biblioteci de la Tismana, Govora, Rm. Vâlcea, Cozia și

https://biblioteca-digitala.ro

conținutul ministudiului *Muzica bizantină și cântece de lume în manuscrise oltene în notație psaltică*, din 1964 – asupra căruia vom reveni – publicat în 1979, nu oferă o imagine reală, completă, a fondului de manuscrise psaltice din Oltenia. Acestea depășesc cifra de 100 și nu sunt numai în notație chrysantică din sec. XIX, cum s-a afirmat. De asemenea, se află și în alte biblioteci decât cele vizitate de reputatul bizantinolog. Din corespondența cu Gheorghe Ciobanu se știe că la data publicării materialului amintit, cercetătorul era interesat de pregătirea volumului cu *Cântece de lume*, apărut în 1985, care cuprinde și alte cântece din Oltenia, dar nedescoperite nici în 1981 când a revenit în același scop.[9]

Tot astfel, un an mai târziu, Părintele Ioan D. Petrescu afirma: „La noi se găsesc manuscrise din secolele XVII, XVIII și XIX. Din păcate, în afară de B.A., Biblioteca de la Iași și Biblioteca Muzeului Regional Craiova (subl. n.) manuscrisele din bibliotecile unor mănăstiri nu sunt catalogate".[10]

Grație acestor opinii și activități celor doi bizantinologi – și nu în ultimul rând al lui George Breazul – a preocupărilor conducerii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, a Editurii Muzicale din București și a altor Instituții de cultură, în aceste ultime decenii s-a acordat mai multă atenție unor astfel de codice și repertoriului de cântări de la Putna, Iași, București, Craiova etc. Totodată s-au întocmit cataloage generale și parțiale cu manuscrisele în vechea11 și noua12 notație neumatică. Acest travaliu s-a realizat prin contribuția celor doi savanți bizantinologi, Preotul Ioan D. Petrescu și George Breazul, precum și a Diacon-Profesor Grigore Panțiru, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu – a cărui activitate s-a aflat într-un nejustificat con de umbră și după 1989 – Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur, Nicu Moldoveanu, Victor Giuleanu etc.; un aport însemnat au adus și compozitorii care au valorificat melosul psaltic în forme armonico-polifonice: Gheorghe Ștefănescu, în perioada activității de la Craiova (1872-1888) - altul decât întemeietorul Operei Române din București13 -, Dimitrie G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Ioan Vidu, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Nicolae Lungu, Ioan D. Chirescu, Const. Drăgușin ș.a.

Se știe că interesul cercetătorilor față de manuscrisele psaltice din această zonă geografică s-a manifestat cu precădere pentru cele de la Muzeul Oltenia și Arhivele Statului din Craiova, introduse în circuitul valoric al culturii și spiritualității românești prin următoarele modalități :

a. Simpla citare a cotelor și bibliotecilor în care se află;

b. Folosirea unor exemple muzicale (cântări sau fragmente) pentru ilustrarea diferitelor probleme teoretice, precum și tipărirea selectivă în lucrări compacte;

c. Prezentarea conținutului unor manuscrise;

d. Întocmirea de articole, studii și lucrări la baza cărora stau manuscrisele cu cântări bizantine și de tradiție bizantină din Oltenia;

numărul celor care au optat pentru ultimele trei modalități este modest:

1. Am afirmat cu alt prilej[14], că George Breazul a fost preocupat de-a lungul întregii vieți de cercetarea culturii muzicale din Oltenia, de încurajarea și

https://biblioteca-digitala.ro

sprijinirea celor animați de aceeași dorință; pentru ilustrarea aserțiunii deschidem o paranteză:

În anul 1981, Gheorghe Ciobanu afirma: «Se proiectase pentru septembrie 1943, o „Săptămână a Olteniei", prilej cu care urma să aibă loc la București diferite manifestări: concerte instrumentale și vocale de muzică cu creatori olteni, spectacole de dansuri și cântece populare, organizarea unui muzeu de instrumente muzicale oltenești etc.; pe lângă toate acestea se preconizase publicarea unui volum festiv – închinat după cum se înțelege – culturii oltenești. Contribuția lui George Breazul la acest volum urma să fie un studiu privitor la muzica oltenească, văzut mai ales sub aspectele ei popular și de cult ... Din cauza evenimentelor de atunci – mersul celui de al doilea război mondial – „Săptămâna Olteniei" nu a mai avut loc și, ca urmare, s-a renunțat și la volumul festiv. »[15](s.n.)

Lecturând în manuscris Studiul introductiv al lucrării lui George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V, Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Ciobanu, din care am citat, într-o scrisoare datată 8 iulie 1981 – cu patru luni înainte de a i se da „bun de tipar", (5 nov.1981) – semnalam lui Gheoghe Ciobanu cu privire la „Săptămâna Olteniei" următoarele: «Din bibliografia studiată pentru întocmirea lucrării *Viața muzicală a Craiovei* am reținut că „Săptămâna Olteniei" a avut loc între 24-31 oct. 1943. În cursul aceluiași an a apărut și volumul festiv *Oltenia*, lucrare cât o evanghelie pe care am consultat-o cu ani în urmă la fondul documentar al Bibliotecii Aman din Craiova» și, precizăm acum, lucrarea se găsește și la BAR, cota III 188855.

La 15 iulie 1981, în răspunsul său, Gheorghe Ciobanu scria: «Mulțumesc mult pentru cele privitoare la „Săptămâna Olteniei". Din materialul existent în Biblioteca „George Breazul" nu rezultă în nici un fel că s-ar fi ținut, cu cât era vorba să aibă loc la București [...] George Breazul era prea bun prieten cu Făgețel ca să nu participe la acea „Săptămână" și mai ales la volum. Dar... mai știi ?»

Nu încape îndoială că „Săptămâna Olteniei" a avut loc la termenele amintite și că George Breazul, în virtutea profesionalismului său, a legăturilor sufletești cu Oltenia și cu oltenii, a prieteniei cu Constantin Șaban-Făgețel și cu Editura „Scrisul Românesc", precum și a solicitării oficiale din partea Comitetului de Organizare de la Craiova, a contribuit la prospectarea și realizarea programului ei; în scrisoarea lui din 15 iulie către Dumitru Tomescu, critic literar la „Ramuri" Craiova, afirma: „... tema este din cele mai ispititoare și răscolitoare ... după ce am primit a doua scrisoare a Domniei Tale, m-am apucat de lucru. O serie de necazuri m-au împiedicat de la orice activitate de cercetare și acum, după aproape trei luni de tulburări, îmi vine tare greu în fața hârtiei nescrise"[16]. La 23 noiembrie 1943, C. Șaban-Făgețel scria lui Breazul: «Îți voi aduce personal – când vin la București – manuscrisul ... Am restituit lui Plopșor, manuscrisele ce mi-ați încredințat. Voi da dispoziție să aleagă clișeele Dvs. Eu nu știu care ar fi forma ca să tipărim manuscrisul într-un volum care, desigur, ar fi foarte folositor acțiunii noastre pentru că „Săptămâna Olteniei" nu poate rămâne numai un accident în

https://biblioteca-digitala.ro

viața socială și culturală a țării. De asemenea, voi scoate de la dosar și referatul d-tale care din nenorocire nu mi-a parvenit decât la 5 septembrie.[17]

Este vorba de un manuscris psaltic pe care George Breazul dorea să-l publice, probabil din biblioteca proprie – să fi constituit, oare, această dorință a lui Breazul din 1943 exemplul pentru activitatea întreprinsă de către Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu privind publicarea peste patru decenii a manuscriselor de la Putna în seria „Documenta" și „Transcripta"? – și manuscrisele de la Muzeul Oltenia din Craiova, de însuși programul manifestărilor întocmit la 27 iulie și 10 august 1943 cu „colegii" de specialitate", cum afirmă Breazul, aflați la Craiova în acea zi, „d-nii C. Bobescu, T. Georgescu, G. Petrescu și C. Nină" care sub competenta lui îndrumare au pregătit suita manifestărilor.[18] Programul prevedea și organizarea unor expoziții în care muzica figura prin:

„ .....

c. fotografii după scene muzicale de pe zidurile bisericilor oltenești;

d. pictură oltenească cu subiecte muzicale;

e. manuscrise de psaltichie în bisericile oltenești"[19].

Detașat de „Săptămâna Olteniei" au existat și alte inițiative ale lui George Breazul pentru cunoașterea culturii muzicale din Oltenia precum achiziționarea de la Petre Chirculescu din București a tipografiei cu neumele muzicii psaltice pentru Editura „Scrisul Românesc"[20] și însăși tipărirea culegerii de studii muzicale *Patrium Carmen*, „Melos" I din anul 1941.

2. Preotul I. D. Petrescu-Visarion, promotorul studiilor de paleografie psaltică, în monumentala lui lucrare tipărită în anul 1967 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, prezintă, sinoptic, numeroase exemple muzicale din Ms. gr. 62, și 78 de la Muzeul Oltenia din Craiova; sunt pagini întregi de transcrieri din notație cucuzeliană în guidonică, cântări în modul 2 autentic și plagal (Ms. gr. 78)[21] și modul 3 autentic și plagal (Ms. gr. 62 și 78)[22] ;

3. În teza lui de doctorat în teologie, specialitatea muzică, Pr. Prof. Nicu Moldoveanu a transcris din Ms. gr. 27(sec. XVIII) de la Arhivele Statului Craiova un fragment din troparul *Iată Mirele*...în dublă notație cucuzeliană și guidonică[23];

4. Gheorghe Ciobanu, la începutul deceniului șapte, după ce George Breazul trecuse în eternitate, iar Părintele Ioan D. Petrescu înaintase în vârstă, în activitatea de cercetare etnomuzicologică a cumulat și dus mai departe preocupările celebrilor lui mentori. În acest context, în 1964, – poate și ca un omagiu adus lui George Breazul – a cercetat manuscrisele de la Muzeul Oltenia din Craiova și pe cele de la Mănăstirea Tismana, Dintr-un Lemn și Surpatele. Roadele investigațiilor le-a concretizat într-un mic studiu în care a citat cotele manuscriselor în notație cucuzeliană de la Muzeul Oltenia și a făcut unele precizări despre manuscrisele în notație chrysantică întocmite de Anton Pann, păstrate în mănăstirile Surpatele, Dintr-un Lemn și Tismana; la acest mic studiu a adăugat 6 cântece de lume din Ms. rom. 84 de la Muzeul Oltenia, în dublă notație, chrysantică și guidonică. În finalul acestuia, etnomuzicologul , conchidea: „Sper că din această scurtă prezentare a rezultat nu numai importanța descoperirii

https://biblioteca-digitala.ro

documentelor muzicale amintite, ci și aceea – aș putea spune: mai ales aceea – a acțiunii întreprinse de Uniunea Compozitorilor români de a sprijini cercetarea trecutului de artă și cultură. Roadele deplasărilor noastre trebuie să fie un îndemn spre continuarea acestei acțiuni, având convingerea că eforturile nu se irosesc în zadar"[24]

5. Subsemnatul, dând curs îndemnurilor lui Gheorghe Ciobanu citate mai sus, cât și îndrumărilor lui George Breazul și Preotului Ioan D. Petrescu-Visarion din anii 1955-1956, când am întocmit teza de licență în teologie *Influența Ortodoxiei asupra creației muzicale populare la români*, din anul 1970, după absolvirea Conservatorului de Muzică *Ciprian Porumbescu* din București, am publicat câteva culegeri de folclor muzical din Oltenia.

Întrucât Uniunea Compozitorilor din București și Cenaclul Compozitorilor din Craiova, împreună cu forurile culturale locale, luaseră inițiativa înființării Casei memoriale „George Breazul" la Amărăștii de Jos-Dolj, culegerea de folclor muzical *Cântec de pe plai străbun*, Craiova, 1979, am dedicat-o memoriei savantului etnomuzicolog, fiu al acestor meleaguri; inițiativa deschiderii Casei memoriale nu s-a finalizat, dând o cu totul altă perspectivă bibliotecii muzicale Breazul[25] și, de ce nu, cercetării culturii muzicale din Oltenia.

În aceeași perioadă am întocmit lucrarea *Viața muzicală a Craiovei*, prefațată de Maestrul Octavian Lazăr Cosma în vara anului 1973, rămasă în manuscris datorită cenzurii de atunci. Cu acel prilej am cercetat și manuscrisele psaltice aferente zonei geografice, ducând mai departe gândul și fapta lui George Breazul față de cultura muzicală din Oltenia, despre care amintește Gheorghe Ciobanu în Prefața lucrării *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V din 1981.

În aceste trei decenii am susținut comunicării și am scris despre unele manuscrise psaltice, compozitori și copiști din Oltenia și nu numai, iar în anul 1999 – fortuit de activitatea didactică și de cercetare științifică în cadrul Facultății de Teologie a Universității din Craiova – o parte din aceste materiale le-am redimensionat și încorporat în lucrarea *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din secolul al XIX-lea*, teză de doctorat în Muzicologie care conține și Catalogul manuscriselor psaltice în notație chrysantică din întreaga țară și de peste hotare, precum și lucrarea *Studii de Etnomuzicologie*, ambele tipărite la Craiova.

Dacă în perioada anilor '80, o parte din articolele și studiile publicate la revista „Mitropolia Olteniei" le-am prezentat elevilor de la Seminarul Teologic din Mofleni-Craiova, unde lucram, sub forma expunerilor gen concert-lecție – sub genericul *Compozitori, interpreți și copiști de muzică psaltică din Oltenia* –, un deceniu mai târziu, după înființarea Facultății de Teologie din Craiova (1992), în cadrul Cercului de Bizantinologie și Etnomuzicologie al facultății, am antrenat și studenții la această activitate. În acest fel ei au prilejul să-și însușească abc-ul muncii de cercetare științifică și să-și dezvolte dragostea față de cultura muzicală românească, cu filoanele ei de bază, cântecul popular și cântarea bisericească de tradiție bizantină.

https://biblioteca-digitala.ro

Activitatea lor s-a concretizat în tezele de licență întocmite în vederea absolvirii studiilor superioare, participarea la sesiuni de referate și comunicări științifice pe plan local și național; sunt cunoscute rezultatele obținute de studenții Facultății de Teologie a Universității din Craiova la Concursul de interpretare psaltică și sesiunile de referate în domeniul bizantinologiei de la Universitatea de Muzică din Iași, sub patronajul spiritual al Mitropoliei Moldovei și Bucovinei[26]; în luna martie 1999, cu prilejul comemorării muzicianului-psalt Oprea Demetrescu, – ucenic al lui Anton Pann, fost profesor la Seminarul de la Rm. Vâlcea – alături de reputați specialiști: Vasile Vasile, Nicu Moldoveanu din București, Constantin Catrina de la Brașov ș.a., studenții facultății au participat cu interesante referate[27].

Din bibliografia ultimelor trei decenii ale sfârșitului de secol și mileniu, în legătură cu cântarea bizantină aflată în fondurile de manuscrise din Oltenia, se constată următoarele :

* Acum, în anul Domnului 2000, se mai păstrează peste 100 manuscrise psaltice românești, grecești și bilingve, în vechea și noua notație neumatică, diseminate în bibliotecile mănăstirilor, ale Centrelor Eparhiale și în alte fondurile documentare din orașul Craiova, Drobeta -Turnu Severin și Rm. Vâlcea; din rândul acestor manuscrise nu lipsesc nici micile propedii cu teoria și neumele notației cucuzeliene în limba greacă și română; unele au caracter de unicat în țara noastră, precum Ms. gr. Nr. 9 de la Arhivele Statului Drobeta-Turnu Severin, copiat la 1751.Este singurul manuscris de pe teritoriul țării noastre care pe cele 88 file (176 pagini) conține noțiuni de teoria muzicii vechi bisericești din lucrarea *Mega Ison* a lui Ioan Cucuzel, și alți teoreticieni, prezentat la Simpozionul Internațional de muzică bizantină din luna mai 2000, organizat de Centrul de Studii Bizantine Iași;

* Preponderența manuscriselor psaltice din Oltenia, ca și în celelalte zone geografice, o au cele în notație chrysantică, dovadă a intensificării procesului de românire a cântărilor bisericești din prima jumătate a secolului al XIX-lea;

* La procesul de românire al cântării bisericești din secolul XVII-XX din Oltenia și-a adus contribuția nu numai Arsenie Cozianul, Constantin ftori psalt, Naum Râmniceanu și Anton Pann, ci și Hristea Gregoriu, Nicolae Călinescu, Chesarie de la Horezu, Oprea Demetrescu, Ioan Zmenu, foști profesori ai Seminarului vâlcean, precum și Ilie Stoianovici-Jianu, Gheorghe Gherontie de la Horezu sau Ghelasie Basarabeanu, protopsalt la Episcopia Curtea de Argeș și profesor la Seminarul argeșean, ale cărui manuscrise autografe și copii realizate de elevii lui se păstrează în fondurile documentare din Oltenia[28]; o mențiune specială facem pentru Ilie Stoianovici-Jianu și Ghoerghe-Gherontie de la Horezu care pe lângă calitatea de compozitori și interpreți se înscriu și printre cei mai de seamă copiști-profesioniști din secolul XIX [29];

* Ca urmare a Isihasmului, a Curentului paisian din Moldova secolelor XVIII-XIX, manifestat și în domeniul teologiei cântării liturgice ortodoxe, în cadrul procesului de românire al cântării bisericești din Oltenia se remarcă și circulația creației psalților din această parte a țării, precum „Grigorie Protopsalt al Sfintei

https://biblioteca-digitala.ro

Mitropolii Moldovei "[30], „Visarion Nemțeanul"[31], Dimitrie Suceveanu[32], Iosif de la Mănăstirea Neamț[33], ș.a.

ANEXA

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

1. Pr. S Teodor, <Mitropolitul Tit Simedrea>, *Pripealele monahului Filothei de la Cozia*, în „Mitropolia Olteniei", Craiova, VI (1954), nr. 1-2, pp. 20-35 şi nr. 4-6, pp. 176-190.
2. Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 279.
3. Alexie Al. Buzera, *Ghelasie Basarabeanul*, în „Muzica", Bucureşti, VII (1996), nr. 3, p. 155; Idem, *Ghelasie Bsarabeanul. Contibuţii*, în „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, CXIV (1996), nr. 7-12, p. 391.
4. George Breazul, *Scrisori şi documente*, vol. II, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1990, p. 54.
5. Pr. Elefterie D. Marinescu, *Un cântăreţ bisericesc craiovean uitat*, în „Renaşterea", Craiova, XXIV (1945), nr. 11-12, p. 406.
6. Nicolae M. Popescu, *Viaţa şi a activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, Bucureşti, Carol Gobl, 1908, p. 60,61; Alexie Al. Buzera, *Cultura muzicală românească* ... , p. 392.
7. Teodora Voinescu, *Manuscrise ale lui Anton Pann în Biblioteca Mănăstirii Tismana*, în SCIA, I (1954), nr. 1-2, p. 218; Pr. D. Bălaşa, *Şase manuscrise psaltice ale lui Anton Pann*, în „Mitropolia Olteniei", Craiova, VII (1955), nr. 1-2, p. 78; Diac. Prof. Gheorghe I. Moisescu, *O sută de ani de la moartea lui Anton Pann*, în „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, LXXIII (1955), nr. 1-2, p. 162; George Breazul, *Pagini din itsoria muzicii româneşti*, vol. I, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966, p. 258-297.
8. Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnoomuzicologie...*, vol. II, p. 218.
9. Idem, *Cântec de lume. Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. IX, Transcripta, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985, pp. 30 (şi infranota 98), 31.
10. I.D.Petrescu, *Aspecte şi probleme ale muzicii bizantine medievale,* în „Studii de Muzicologie" vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1965, p. 109.
11. Nicu Moldoveanu, *Catalogul general al manuscriselor muzicale vechi-bizantine în România*, lucrare dactilografiată, achiziţionată de Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti, 1972.
12. Alexie Al. Buzera, *Cultura muizcală românească* ..., pp. 83-255.
13. Idem, *Contribuţii la biografia unui înaintaş al muzicii corale: Gheorghe Ştefănescu*, în „Mitropolia Olteniei", Craiova, XXVI (1974), nr. 7-8, p. 654.
14. Idem, *Editura Scrisul Românesc şi cultura muzicală autohtonă*, în *Scrisul Românesc, 75 de ani de la înfiinţare*, 1997, p. 53; vezi şi *Studii de Etnomuizcologie* ..., p. 172-173.
15. George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. V, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Ciobanu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981, p. 6.
16. Idem, *Scrisori şi documente*, vol. II, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1990, p. 54.
17. Ibidem, p. 62.
18. Ibidem, p. 54-55.
19. Ibidem, p. 55.
20. Idem, *Scrisori şi documente*, vol. I, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Prefaţă de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 756; Alexie Al. Buzera, *Editura „Scrisul Românesc"* ..., p. 51; Idem, *Studii de Etnomuzicologie* ..., p. 173.
21. Rév. Père I.D.Petrescu, Études de paléographie musicale byzantine, Editions Musicales de l'Union des compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest,1967, p. 303, 343, 346.
22. Ibidem, p. 437, 453, 472, 483, 506, 530, 555, 579, 624, 664.
23. Diac. Asist. Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, 1974, p. 132.
24. Gheorghe Ciobanu, *Studii de Etnomuzicologie* ..., vol. I, p. 242.

https://biblioteca-digitala.ro

25. Se ştie că „Bibioteca George Breazul a fost donată Uniunii Compozitorilor români în anul 1971 în conformitate cu dorinţa din totdeauna a profesorului ... Uniunea Compozitorilor a acceptat donaţia cu scopul de a se institui un nucleu în jurul căruia să se dezvolte o bibliotecă muzicală reprezentativă, un centru de documentare muzicală de interes naţional care să poarte numele profesorului George Breazul ... La 24 octombrie 1978, la donaţia amintită s-a adăugat manuscrisele lucrărilor prof. George Breazul, articolele din periodice, aprecierile activităţii lui în presa străină şi în cea românească, în timpul vieţii şi după cursurile de istoria muzicii şi de muzicologie de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din capitală şi un fond valoros de scrisori ... În anul 1969, la 10 septembrie, tot în amintirea profesorului G. Breazul, a fost donată Conservatorului „George Enescu" din Iaşi o bogată colecţie de instrumentare şi jucării muzicale, precum şi numeroase publicaţii ale prof. G. Breazul – destinată unui muzeu care să poarte numele donatorului (Ştefan Eliza a fost împuternicită să încheie actele de primire în numele Conservatorului de muzică din Iaşi.) S-au mai donat cărţi, fotografii, şi diferite obiecte personale – legate de activitatea prof G. Breazul – Muzeul Teatrului Naţional. Până la publicarea acestor rânduri, Muzeul Teatrului Naţional nu a confirmat oficial primirea acestor obiecte" (Vezi Titus Moisescu, *Scrisori*, vol. I, p. 708). După cele 4 decenii de la decesul marelui muzicolog, aceste relatări exprimă un adevăr deosebit de dureros : gândurile frumoase pentru înfiinţarea unui „centru de documentare muzicală de interes naţional", a „unui muzeu care să poarte numele donatorului" şi a Casei memoriale „George Breazul" au rămas doar intenţii „frumoase", iar strădania de o viaţă a lui George Breazul – vasta bibliotecă muzicală – a fost dezmembrată prin donaţii la diferite instituţii de cultură din ţară, unele neconfirmând nici primirea valoroaselor materiale ; ce o fi căutând colecţia de instrumente şi jucării muzicale din Oltenia la Conservatorul din Iaşiul Moldovei?! Păcat!

26. Pr. Conf. Alexie al. Buzera, *Iniţiative de excepţie în domeniul muzicii psaltice*, în „Vestitorul Ortodoxiei", Bucureşti, VI (1995), 1-15 iunie, p. 7; Idem, *Concursul naţional studenţesc de bizantinologie şi de interpretare a muzicii psaltice*, Iaşi, Ediţia a II-a, în „Vestitorul Ortodoxiei", Bucureşti, VIII (1996), nr. 157, 1-15 iunie, p. 6; Idem, *Studenţi craioveni la Zilele Academiei de Arte „George Enescu" din Iaşi*, în „Analele Universităţii din Craiova", s. Teologie, Craiova, I (1996), nr. 1, p. 151.

27. Idem, *Preocupările culturii muzicale de tradiţie bizantină la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universităţii din Craiova*, în „Analele Universităţii din Craiova", s. Teologie, Craiova, IV (1999), nr. 4, p. 175; vezi şi pp. 179-250.

28. Vezi Anexa I.

29. Alexie Al. Buzera, *Gheorghe-Gherontie de la Mănăstirea Horezu, cântăreţ, compozitor şi copist de muzică psaltică*, în „Analele Universităţii din Craiova", s. Teologie, Craiova, II (1997), nr. 2, p. 47; Idem, *Cultura muzicală românească* ..., p. 391.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație. Fiecare studiu va avea rezumat, într-o limbă străină.

Autorii vor primi paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul XII, Nr. 2 (46) aprilie-iunie 2001

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (01) 650.78.17 int. 140; Fax: (01) 210.72.11; E-mail:muzica@dnt.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor șef
IRINEL ANGHEL – redactor

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu
© Copyright Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1999.

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING" S.R.L.
Tel.: 336.71.84, Fax: 335 31 71

Prețul: 17.000 lei